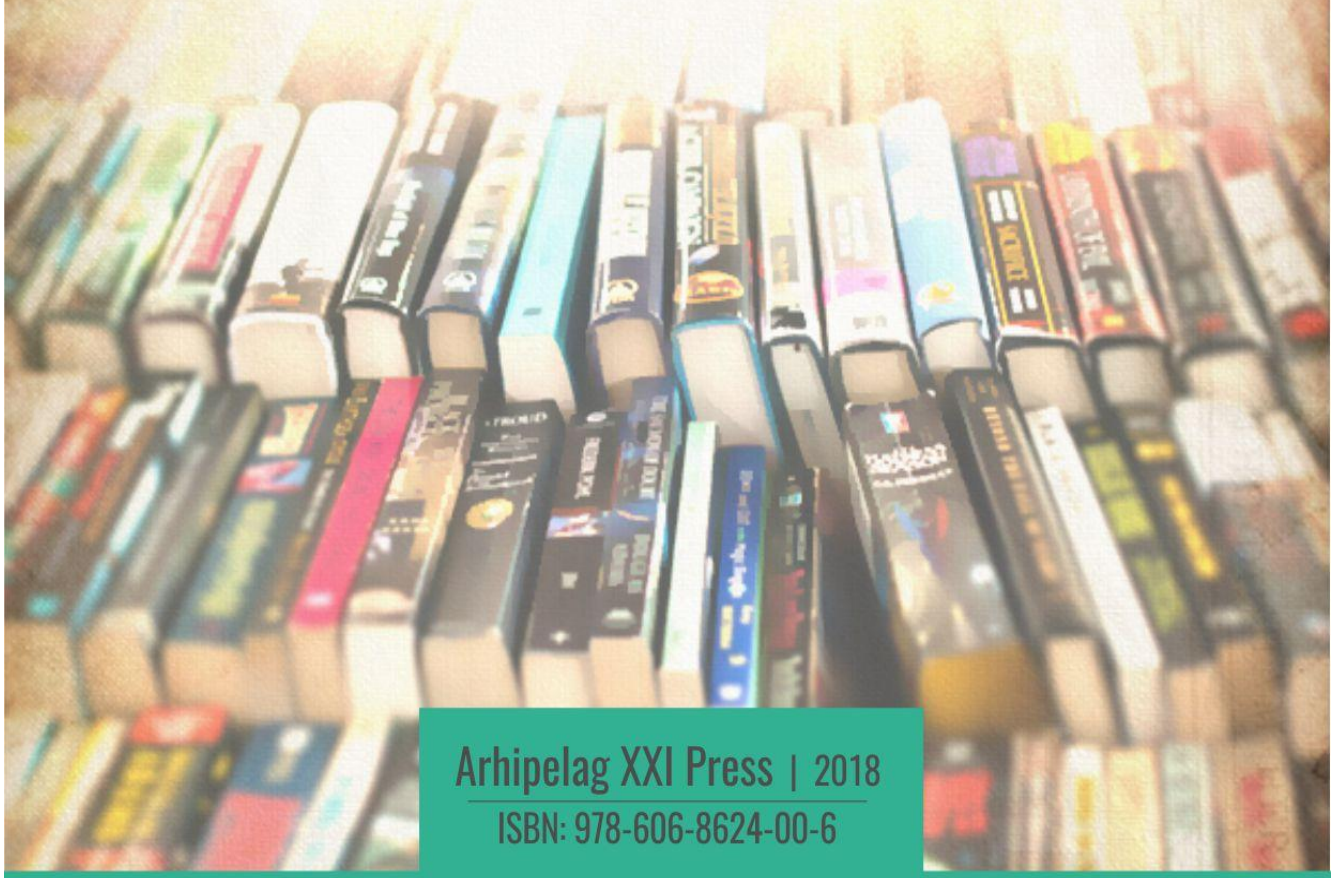
Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
Dumitru-Mircea Buda
(Editors)

The challenges of communication. Contexts and strategies in the world of globalism

LITERATURE



Arhipelag XXI Press | 2018
ISBN: 978-606-8624-00-6

Date: 20-21 October 2018

Location: „DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureș

THE CHALLENGES OF COMMUNICATION
Contexts and Strategies in the World of Globalism

Section: LITERATURE

ISBN: 978-606-8624-00-6

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com
Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureş, 2016
Tîrgu Mureş, România
Email: tehnoredactare.cci@gmail.com

Contents

EMIL BOTTA. THE MASKS OF SUFFERING

Iulian Boldea

Prof. PhD, UMFST Tîrgu Mureș 11

A UTOPIA LIKELY TO HAPPEN: THE NEW HUMANISM

Sorin Ivan

Prof., PhD, ”Titu Maiorescu” University of Bucharest 20

THE TRAVEL OF ONE’S SELF INTO THE OTHER-A POSSIBLE ANTHROPOLOGICAL APPROACH OF JOSEPH CONRAD’S LITERARY WORK

Codruța Mirela Stanisoara

Prof., PhD, University of Craiova 31

UN CONTEXTE QUI DEVIENT TEXTE: LE REGARD DE LIUTPRAND DE CRÉMONE SUR BYZANCE

Mihaela Chapelan

Assoc. Prof., PhD, ”Spiru Haret” University/ University of Bucharest 34

SPACE, HISTORY AND THE INSCRIPTION OF TRANSCULTURAL IDENTITY IN V. S. NAIPAUL’S WRITINGS

Angela Stănescu

Assoc. Prof., PhD, Valahia University of Târgoviște 40

THE ERA OF GOETHE CLASSICS

Alexander Demchenko

Prof., PhD, Saratov Sobinov State Conservatory, Russia 49

AN URBAN MYTHOLOGY IN ROMANIAN LITERATURE: IDENTITY ISSUES AND SPECIAL SYMBOLS

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University 52

BARBU ST. DELAVRANCEA'S "THE MIDGET" APPPROACHED VIA BACHELARD'S GAME OF THE MINIATURE AND PEARSON'S THEORY OF THE ARCHETYPES

Clementina Alexandra Mihailescu and Stela Pleșa

Assoc. Prof., Hab. Dr., ”Lucian Blaga” University of Sibiu, PhD Student, Gymnasium School, Racovita, Sibiu 58

CIORAN. THE SEMANTICS OF BLOOD

Simona Constantinovici

Assoc. Prof., Hab. Dr., West University of Timișoara 65

ARGHEZI'S DANCES: A VISION A OF A SOCIAL SYSTEM IN WHICH EVEN THE LAWS FUNCTION BACKWARDS

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu 72

WORD-PLAY AND STYLISTIC CONTRAST IN THE NOVEL O SUTĂ DE ANI DE ZILE LA PORȚILE ORIENTULUI BY IOAN GROȘAN

Inga Druță

Hab. Dr., "Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova 80

ANTHROPOLOGICAL ELEMENTS IN E. M. FOSTER'S A PASSAGE TO INDIA

Smaranda Ștefanovici and Anamaria Popa (Dobrescu)

Assoc. Prof., Hab. Dr., UMFST Tîrgu Mureș, PhD Student, Tîrgu Mureș Reformed High School 85

ALTERNATIVE MENTAL SPACE IN LITERARY CREATION OF LEON LEVIȚCHI

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova..... 91

TWO DIARIES FACE-TO-FACE. BODIES, REALITIES AND DISAPPEARANCES

Emanuela Ilie

Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași..... 98

THE SPECTRES OF DUMAS. INTERTEXTUAL TRACES AND UPDATINGS OF THE FANTASTIC IN CONTEMPORARY PROSE

Catrinel Popa

Lecturer, PhD, University of Bucharest 105

ROMANIAN POETS PUBLISHED IN THE TEXTBOOKS UNDER CEAUȘESCU'S COMMUNIST REGIME

Cosmina Cristescu

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov..... 112

THE EPITAPHS FROM THE MERRY CEMETERY IN SĂPÂNŢA: A NAIVE LYRICAL-NARRATIVE KALEIDOSCOPE OF THE LIFE AND TRADITIONS SPECIFIC TO A MARAMUREŞ VILLAGE

Cristina Radu-Golea

Senior Lecturer, PhD, University of Craiova 119

ECHOES OF THE TRANSYLVANIST MOVEMENT IN ROMANIAN AESTHETICS

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureș 122

NAIPAUL – COLONIAL AND POST COLONIAL ALIKE

Adina-Maria Paicu

Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu 130

IDENTITY DILLEMAS OF LITERARY EXILE

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, Institute for Social-Human Sciences "Gheorghe Şincai" of the Romanian Academy, Tîrgu Mureş 139

THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN AS METALITERATURE

Alina Barbu and Raluca Apostol-Mates

Assist., PhD., "Mircea cel Bătrân" Naval Lecturer, PhD, Maritime University of Constanța Academy of Constanța 142

THE MONSTER WITHIN

Elena Anca Georgescu

Lecturer, PhD, Valahia University of Târgoviște 146

THE FRAME STORY OVER TIME

Călina Paliciuc

Lecturer, PhD,"Aurel Vlaicu" University of Arad 154

COMMUNITY OTHERNESS IN ROHINTON MISTRY'S „SUCH A LONG JOURNEY" (1991)

Adina Campu

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov 159

THE FEMALE CHARACTERS OF MONTESQUIEU'S NOVEL, PERSIAN LETTERS: THE ART OF LIVING BETWEEN FREEDOM AND CENSORSHIP

Ana-Elena Costandache

Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați 168

ON MEMORY AND FORGETTING IN THE TRADITIONAL ROMANIAN CULTURE

George Enache

Lecturer, PhD, University of Bucharest 174

THE FICTIONAL AUTOBIOGRAPHY IN MARGUERITE YOURCENAR'S MEMOIRS OF HADRIAN

Irina Dincă

Assist., PhD, West University of Timișoara 180

THE UNYIELDING TEXT AND THE SURROGATE READER IN JOHN FOWLES' THE MAGUS

Eliana Ionoaia

Lecturer, PhD, University of Bucharest 188

ÉCHOS LOVECRAFTIENS DANS « LA TERREUR DANS LES TENEBRES » D'HELENE DUC

Anca Murar

PhD 197

ESPACE INTERIEUR CHEZ PROUST ET CHEZ PEREC

Simona Șuta

Lecturer, PhD, University of Oradea 202

FROM ANTHROPOCENTRISM TO NIHILISM IN PETER SHAFFER'S SHRIVINGS

Antonia Pop

Assist. Prof., PhD, Partium Christian University 206

RE (S) MINOR –FA (BER) MAJOR: PETRE STOICA'S POETIC DISCOURSE

Daniela Moldoveanu

Assist. Prof., PhD, Military Technical Academy "Ferdinand I", Bucharest 212

THE EUROPEAN UNION PRIZE FOR LITERATURE: A SHORT HISTORY

Roxana-Sînziana Rogobete

Assist., PhD, West University of Timișoara 220

REALITY, DREAM, HALLUCINATION: MODES OF RE-PRESENTATION IN "ORBITOR"

Diana-Mihaela Sofian

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 226

THE GOTHIC FEAR/FAILURE OF REPRODUCTION IN NEO-VICTORIAN FICTION

Eliana Ionoaia

Lecturer, PhD, University of Bucharest 232

IOANA POSTELNICU'S LITERATURE AND THE INFLUENCE OF "SBURĂTORUL" LITERARY CIRCLE

Maria-Ionela Negoescu-Șupeală

PhD Student, University of Bucharest 242

CONSTANTIN ȚOIU IN THE CONTEXT OF POSTWAR LITERATURE

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov 249

DUMITRU CARACOSTEA'S CONTRIBUTION TO THE RECEPTION OF EMINESCU'S CREATIVITY IN LUCEAFĂRUL

Ioana-Mihaela Bardosi-Vultur

PhD, UMFST Tîrgu Mureș 256

EROS AND AGAPE IN VOICULESCU'S SONNETS

Iulia Ramona Marti

Phd Student, UMFST Tîrgu Mureș 262

THE CONSTANTS OF PERFECTION IN THE POETRY OF RADU STANCA

Dan Pătrașcu

PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău 269

POETRY AND RELIGION IN NICHIFOR CRAINIC'S WORK

Mihaela Leu (Stroe)

PhD Student, University of Bucharest 274

ELEMENTS OF ROMANIAN MYTHOLOGY IN THE SHORT – STORY THE SERPENT BY MIRCEA ELIADE

Daiana Radu

PhD Student, University of Bucharest 279

TYPOLOGY OF THE CONNECTION OF FOLKLORE WITH WRITTEN LITERATURE

Mariana Cocieru

Scientific Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „B. P. Hasdeu", Moldova 284

MIRCEA VULCĂNESCU 'S GENERATIONAL "THEORIES"

Gabriela Gheorghișor

Assist. Prof., PhD, University of Craiova 290

VINTILĂ HORIA, A SAINT DIED

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 295

THE WOMAN – BETWEEN IMAGE AND ESSENCE

Irina Dumitrescu-Hmelnițchi

PhD Student, University of Bucharest 301

OVERVIEW OF DUMITRU RADU POPESCU WRITINGS

Ana Maria Nicolescu

PhD Student, University of Pitești 310

COINCIDENTIA OPPOSITORUM

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 319

WRITING AND POWER. PROPAGATING IMPERIAL IDEOLOGY IN HORACE`S SERMONES

Roxana Maria Lazarescu

PhD, University of Konstanz, Germany 327

HANUL DE LA RĂSCRUCE, THE PARABLE OF A CLOSED UNIVERSE

Centa-Mariana Artagea (Solomon)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați 331

LIVIU RUSU – AESTHETIC IDEAS

Aurora Gheorghita

PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș 343

FRANZ KAFKA AND THE PRISON WORLD

Camelia Suciu

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 348

THE PUBLICIST WORK OF VALERIU ANANIA

Constantin Petrea

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 355

WORLDS APART, WORLDS ENTANGLED: MIHAIL GRĂMESCU, BORGES AND QUANTUM PHYSICS

Corina-Maria David

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 367

ROMANIAN SPIRITUALITY IN TRANSILVANIA, MOLDAVIA AND MUNTENIA IN THE WORKS OF LIVIU REBREANU, MIHAIL SADOVEANU AND GALA GALACTION

Daniela Ionescu

PhD Student, University of Bucharest 373

CHROMATIC ASPECTS IN NATIVE SYMBOLIST POETRY

Elena-Alexandra Costea

PhD Student, University of Bucharest 379

MOTHERHOOD AS THE RESULT OF RAPE IN KAREN MALPEDE’S PLAY THE *BEEKEEPER’S DAUGHTER*

Andra Crețu (Fermeșanu)

PhD Student, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 384

ALEXANDRU PALEOLOGU AND ROMANIAN DIPLOMACY

Ioana Mihu

Phd Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 393

THE ROLE OF CHILD VOICES IN POSTMODERNIST LITERATURE

Silvia-Maria Mareși (Hainăroșie)

PhD Student, University of Bucharest 400

THE ALTERITY OF THE AQUATIC SPACE

Maximiliana Ștefan

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 407

THE EROTIC POETRY TO GRIGORE VIERU

Miruna-Mădălina Bădoi

PhD Student, University of Pitești 415

SIMIONESCU – FEBRA OR THE EVASION INTO THE AESTHETIC

Monica Andrei (Bako)

PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș 421

THE TRAUMA OF FREEDOM. THE EXPERIENCE OF COMMUNISM IN THE PROSE OF AGOTA KRISTOF

Oana-Larisa Oanea

PhD Student, ”Transilvania” University of Brașov 426

USING THE OBJECTS. AUTHENTICITY AND TEXTUALISM IN VIOREL MARINEASA’S PROSE

Snejana Ung

PhD Student, West University of Timișoara 435

EMIL ISAC – LITERARY INNOVATOR EVEN SINCE THE BEGINNINGS

Violeta-Luminița Șipoș

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 441

GEO DUMITRESCU. FROM THE APPRENTICESHIP TO MENTORSHIP

Viorica-Macrina Lazăr

PhD, ”George Sbârcea” Municipal Library Toplița 452

INTERPRETATION AS SELF-REFLECTION IN AL. PHILIPPIDE’S *CONSIDERAȚII CONFORTABILE*

Sorin Iagăru-Dina

PhD Student, University of Bucharest 465

A PIONEER OF ROMANIAN ESOTERIC CRITICISM: LUCIAN BOZ

Cecilia-Elena Pîrvan (Cioroianu)

PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș 474

PERSPECTIVES ON SPACE IN THE FEMININE IMAGINARY

Mădălina Florina Pop

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 482

HUNGARIAN TRANSYLVANISM – AN ENCLAVE?

Mihók-Géczi Tamás

PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș 488

VIRGIL TĂNASE’S PERIODS OF CREATION

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea 498

ZENO GHIȚULESCU SPACES OF PROSE

Iordana Zborovsky (Buta), PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș 504

THIS IS A GREAT MYTH! – ENGLISHNESS AND THE IMAGE OF THE BUTLER IN KAZUO ISHIGURO’S THE REMAINS OF THE DAY

Orsolya Bogdanyand Györgyi Szilágyi

Graduate, MA, Partium Christian University, Prof., PhD, Partium Christian University 510

"WHAT DIGNITY IS THERE IN THAT?"- THE ISSUE OF COLONIALISM IN KAZUO ISHIGURO'S THE REMAINS OF THE DAY

Orsolya Bogdany and Enikő Maior

Graduate, MA, Partium Christian University, Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University 519

CAMIL PETRESCU- BETWEEN UTOPIA AND REALIA

Veronica Barbu

PhD Student, University of Bucharest 527

ROMANIAN LITERATURE DURING THE STALINIST PERIOD (1945-1958)

Cristian-Marian Pârâială

PhD Student, University of Bucharest 532

FRIENDSHIP, MULTICULTURALISM AND DIVERSITY

Veronica-Alina Constănceanu

Scientific Researcher III, PhD, Romanian Academy – Timișoara 541

EMIL BOTTA. THE MASKS OF SUFFERING

Iulian Boldea
Prof. PhD, UMFST Tîrgu Mureş

Abstract: Emil Botta's poetry has, as we have seen, a singularity, a distinct sound in the whole Romanian lyricism of the twentieth century. His poems are mostly at the interplay between spectacular meditation and the heirloom ceremony, the author exploring the boundaries beyond everyday existence, the mysterious horizon of transcendence, as well as the suiveness of the instant that disappears in the dark. In Emil Botta's lyrics, however, there is also a fundamental duality, a division of roles. The lyrical ego is, at the same time, a director, a witness and an actor of his own feelings and anxiety, studying his gestures, chimeras and illusions with lucidity and pessimism.

Keywords: poetry, spectacular, meditation, ceremony, roles.

Un adevărat ceremonial al deznădejdii, alcătuit din scepticism, expresie abulică şi un anume „alexandrinism" (Eugen Ionescu), materializat în rafinamentul sumbru al dicţiunii lirice – acestea sunt, contrase, particularităţile poeziei lui Emil Botta. Eugen Ionescu sublinia, de asemenea, teatralitatea poemelor, eul găsindu-se într-un permanent dialog cu sine, asumându-şi un rol, o mască, un ritual al existenţei tragice. Hamletianismul lui Botta, de care s-a făcut atâta caz, nu e neapărat o poză. Există, în alchimia acestei ipostaze, destulă autenticitate, suficient adevăr al fiinţei şi al rostirii, după cum se pot distinge reflexe de îndoială şi de scepticism, de livresc şi de expresivitate studiată, într-un amestec în care elementele componente specifice sunt greu de disociat.

După debutul în *Bilete de papagal*, din 1929, Emil Botta publică volumele de poeme *Întunecatul April* (1937) şi *Pe-o gură de rai* (1943). În 1976 apare *Un dor fără saţiu*. Mihail Sebastian considera că poezia lui Botta este „apariţia cea mai interesantă", în „promoţia lirică a ultimilor ani", iar Ştefan Aug. Doinaş nu ezită să afirme că „după Arghezi şi Ion Barbu, Emil Botta este cel mai mare făuritor de limbă poetică românească modernă". Critica literară a încercat să fixeze, cu mai mult sau mai puţin aplomb, specificul liricii lui Emil Botta, subliniind fie „imitarea divagaţiei demenţiale, însă prin Shakespeare" (G. Călinescu), fie „galanteria funebră" (Vladimir Streinu), „jocul solemn" (Ovidiu Papadima), „monologul în faţa oglinzii" (Eugen Simion), „poezia antiretorică" (Gheorghe Grigurcu), sau „plurimorfismul" (Dan C. Mihăilescu). Cornel Ungureanu subliniază predilecţia nocturnului sau analogiile cu spectacolele de pantomimă, după cum Cornel Regman subliniază ideea fondului medieval pe care se înalţă edificiul poetic: „Terminologia poetică e întru totul adecvată transmiterii acestui conţinut de nelinişti, care apelează din plin la elemente ale lumii feudale, în dubla-i ipostază de ev al terorilor şi de galanterie cavalerească".

Doina Uricariu are dreptate atunci când presupune că „fantezia lui Emil Botta este integratoare şi nu dizolvantă", poetul impunând „un lirism proteic şi nu eclectic, într-o formulare poetică singulară". În acelaşi timp, o astfel de scriitură lirică circumscrie numeroase conotaţii ale carnavalescului, poetul fiind, pe rând sau simultan, actor şi spectator al stărilor sale poetice, al atitudinilor şi viziunilor lui crepusculare, într-o totală libertate a spiritului în faţa ierarhiilor prestabilite ale lumii, libertate provocată de regimul ludicului şi al sărbătorii prin care sunt celebrate şi exacerbate ambivalenţele esenţiale ale universului: „Poezia lui Emil Botta nu este spectacol de teatru, ci spectacol cosmic şi lăuntric în acelaşi timp şi în primă şi în ultimă instanţă spectacol al limbii. Principiile jocului, ce dictează imaginile diferite precum şi metamorfozele lor, schimbările de accent şi de lexic nu pot fi confundate cu jocul actorului,

cu regizarea şi poza, din moment ce ele aparţin unui joc filosofic şi existenţial, joc care nu precede textul, ci se naşte o dată cu el. Poezia lui Emil Botta nu este spectacol de teatru (nici tragedie, nici comedie, nici dramă absurdă, nici colaj suprarealist), pentru că textul şi subtextul impun o lume dublă, în care mitul solemn şi cel comic sunt simultane. Hilarul contaminează seriosul, după cum «mitologiile neoficiale» le restructurează pe cele oficiale" (Doina Uricariu).

Imaginile nocturnului, trăirile onirice, revelaţiile visului şi catifelările unui imaginar în care htonicul se încarcă de rezonanţe ale unei trăiri thanatice tulburător de acute – sunt trăsături ale liricii lui Botta remarcate de criticul Radu Călin Cristea: „Poetul invocă noaptea ca pe o moarte plenară, consonantă pentru toate elementele; moartea nocturnă înseamnă prin urmare şi o nuntă a elementelor, un ritual al atracţiei şi al respingerii sfârşind într-o comuniune eternă; paradoxul este că moartea se construieşte tocmai pe această beţie a universalelor, pe acest preaplin cosmic; prins în reţeaua de capcane întinse de moarte, poetul trebuie sa aleagă între tragismul actului în sine şi frenezia dulce a despărţirii de un timp multă vreme infernal; se ajunge, iată, la situaţia oarecum stranie a plenitudinii morţii, resimţite doar în şi prin plenitudinea iubirii; de aici toată comedia şi toată tragedia, căci, numai atingând Iubirea, mecanismele morţii îşi desfăşoară, eliberate, funebrele sarabande, după cum, doar intrând în «laţul» morţii, Iubirea îşi va arăta faţa secretă, esenţială: comedianţul îşi trăieşte drama bizară între cele două insolvabile extreme, între cele două tentaţii ale vieţii sale". Pe de altă parte, criticul are dreptate atunci când descoperă, în lirica lui Botta elanul spre înalt, tentaţia purificării şi a înlăturării oricărui lest, ispita „verticalizării": „Există în literatura lui Emil Botta un sunet pur pierdut în abisale proiecţii, reverberat şi întors asuprăşi ca un bumerang sonor după un ocol cosmic: sunetul acesta, celest sau, dimpotrivă, bolborosit şi gregar, imaterial ori de o consistenţă amorf rebarbativă e marca unei extraordinare obsesii a verticalităţii, a desprinderii de sol şi a dematerializării".

O astfel de lirică relevă „un iute joc de măşti alternând între grimasă tragică şi tiflă ironică, joc susţinut de frenezie imaginativă" (Mircea Iorgulescu), chiar dacă autorul îşi camuflează emoţiile, scrie G. Călinescu, sub „derizoriu". Sarcasm, livresc, rafinament, cultul măştii şi al rolului, sunt doar câteva dintre trăsăturile caracteristice ale acestei poezii: „Emil Botta nu este un poet de mari teme lirice. S-ar putea spune că sarcasmul şi până la un punct intelectualismul îi taie suflul respiraţiei. Dar ce gust nou pentru literatura noastră are umorul sarcastic şi rafinamentul intelectual când reuşesc de atâtea ori să se combine în poezia sa, după o armonie proprie, cu accentele unei discrete şi simple elegii" (Vladimir Streinu). Desigur, în comentariile consacrate poeziei lui Botta, critica a subliniat şi alte constante, de la „înclinarea spre badinerie, ba chiar spre farsă" (Mihail Sebastian), „gustul pentru macabru şi teatralitate" (Eugen Simion), la un „monolog al solitarului creând iluzia comunicării cu un public în faţa căruia se preface a-şi descoperi resorturile spirituale profunde" (Ion Pop). Un spirit „dionisiac", care „spumegă până la hotarele conştiinţei" descifrează în această poezie Edgar Papu, însă accentele şi reflexele expresioniste nu sunt nici ele absente, Emil Botta fiind, scrie Vladimir Streinu, „un poet cu deosebire al morţii, lirismul tanatologic fiindu-i o altă trăsătură a identităţii sale". Nici semnificaţiile existenţialiste nu pot fi eludate din poezia lui Emil Botta, care, „dincolo de tiparele romantice şi expresioniste" (Doina Uricariu), rămâne „unul dintre ultimii mari poeţi români a cărui operă se situează în continuitate romantică: dar nu de puţine ori, romantismul său se colorează expresionist sau se autoparodiază" (Cristian Moraru).

Nostalgii şi himere, fascinaţie a neantului şi adieri ale transcendenţei, poemele lui Emil Botta se abandonează unor ceremonii ale spaimei de a fi, dar şi unor rătăciri iniţiatice în căutarea sinelui pierdut şi a esenţelor tainice ale universului. Intensitatea ambianţei, în care trăirile vibrează misterios şi melancolic e transcrisă cu claritate în poezia *Anotimp*, elogiu adus „himericelor bolţi" ale toamnei, reprezentată în toată splendoarea accesoriilor decorului

autumnal (viori, fluiere, naiuri, „stelele-n ruină", „înaltele, cereştile drumuri"): „Nici viori, nici fluiere,/ Nici ploaia prin plete să-ţi şuiere;/ În tăcuta noapte adâncă/ Glasul tău nu se aude, nu încă…// De himerice bolţi se anină/ armele nopţii, stelele-n ruină;/ până la noi încă n-a pătruns/ al codrului clopot ascuns.// Cereştile drumuri, toate-s doar aburi şi fumuri…/ Plimbă-te, pală, prin aurora,/ frunte a lucrurilor, luna mea, proră!// Dar vor veni! O, ce siguri,/ oaspeţii în vestminte de friguri!/ Dar vor veni! O lumină subţire,/ Şi naiuri şi harfe şi lire!".

Este de presupus că starea lirică a lui Emil Botta este, cum scrie Nicolae Manolescu, „extazul provocat, reveria cultivată lucid, ca mod de refugiu. Poetul (care e şi un actor cunoscut) spune cu voce afectată şi cu un aer studiat teatral lucruri de mare gravitate". E vorba, în fond, aici, de acelaşi amestec de naturaleţe şi artificiu, de emoţie şi spectacular, e vorba de aceeaşi mixtură de solemnitate şi ludic, de damnare şi de fantezism thanatic: „E posibil, e posibil oare să nu pot muri,/ să-ţi aud vocea suind treapta nopţii, şi suind în zi,/ să mă ridic în pat ca o stafie, ca marinarul de veghe,/ să te zăresc în somn de la o mie de leghe?// Dar e posibil, întunecatul meu iubit,/ să mă auzi cântând chiar când voi fi murit,/ să mă vezi aeve în cerească oglindă/ şi în părul meu stele să se stingă şi să se aprindă".

O interpretare coerentă a poeziei lui Emil Botta ne oferă Dana Dumitriu, care subliniază ponderea misterului, a tainelor de nepătruns, transpuse într-o „lirică a stărilor", ce propune reperele unei mitologii personale, dar şi sublimate metafore ale melancoliei, la care se adaugă oficierea, cultul, ritualul, cantabilitatea, ornamentica echivocă şi sugestia tragicului: „Mult speculată în interpretările critice de până acum, imaginea vieţii organizate în spectacol, în ritual mecanic, se subordonează, în poezia lui Emil Botta, unei subtile metafizici, al cărei nucleu este conştiinţa misterului, a tainelor inaccesibile, a «nefamiliarului înfricoşător» (cum numeşte Rudolf Otto misterul ca valoare în sine, eliberat de infuziile morale) /…/ Galantul joc al nuanţelor metaforice este chemat să anuleze efectul prea crud al tragismului situaţiilor lirice. Deşi foarte gravă şi dureroasă, lirica lui Emil Botta nu are crispări şi asprimi tiranice, discursive. Ţinuta ei foarte personală o indică temperatura ridicată a trăirilor, întreţinută şi fortificată de o ironie patetică".

Abandonarea naturaleţii, excesul de artificiu şi „spectacolul cu măşti" sunt particularităţi ale poeziei lui Botta subliniate de Mircea Iorgulescu, cel care afirmă că „*Întunecatul April* rămâne volumul definitoriu pentru poezia lui Emil Botta, prin marea ştiinţă a compunerii unei gesticulaţii extravagante şi solemne totodată. Poetul adoptă o poză de gentleman strigoi, dar masca sepulcrală, purtată cu mare fast şi eleganţă, e trasă din când în când deoparte, cu o mişcare rapidă însoţită de o clipire complice; înţelegem că atitudinea morbidă e o afectare. Întreg ceremonialul, susţinut de o mare frenezie imaginativă, se desfăşoară într-o atmosferă de o ironie macabră, efectul poetic fiind extraordinar, atunci când nu se exagerează în nici una din cele două direcţii". Criticul sugerează, de asemenea, importanţa sugestiei funambuleşti, ca amestec de joc şi grotesc, de poză şi emoţie gravă („O asemenea dispoziţie funambulescă mărturiseşte pierderea candorii naturale, înlocuită cu una artificială. Contrafăcută cu grijă. Din exagerată pudoare şi exces de sensibilitate, teroarea inexplicabilă, care apasă parcă sufletul poetului, se converteşte în spectacol cu măşti şi farsă sinistră").

Atmosfera care încercuieşte viziunile lui Emil Botta este una de iremediabilă tristeţe, de nelinişti agonice şi de fatalitate a destinului, astfel încât sentimentul însingurării se conjugă aici cu emoţiile grave ale înstrăinării de sine şi de lume. De aici provine ambianţa de clar-obscur, de aici halucinările şi melancolia, incantaţiile thanatice, lumina cernită şi difuză, dar şi priveliştile onirice atât de relevante pentru poezia aceasta născută din obsesia disperării tratată în culorile catifelate ale ceremonialului suferinţei.

Această exasperare din care se naşte poemul este mărturisită, de altfel, de Emil Botta într-un răspuns la o anchetă a ziarului „Facla" (1935): „Scriu din exasperare, scriu atunci când mă devorează pofta de a fi teribil de singur. Clipele mele de chietudine, frenezia şi fervorile

mele (dacă sunt) nu aparţin literaturii. Ei nu-i dedic decât orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aş fi sincer cu mine însumi, ar trebui să mă înec. Iată dar, după falsul meu tratat de logică, scrisul egal cu o sinucidere". Poetul trădează, în versurile sale ultragiate, o conştiinţă hipersensibilă, „trăind numai în transă, pradă unor stări-limită de incertitudine, anxietate şi dezolare, care pot să fie percepute dincolo de toate voitele accente persiflante în spirit ironic" (Dinu Pillat). Vizionarismul fantast reconstituie, astfel, peisaje coşmareşti, nelinişti existenţiale acute, obsesii ale erosului, toate transcrise cu emfază neagră şi cu tensiune dramatică.

O tristeţe iremediabilă, cu timbru metafizic, pluteşte deasupra acestor versuri, în ciuda aspectului lor teatralizant, în ciuda înscenărilor la care emoţia este supusă, fapt subliniat de criticul Ion Pop, care observă modernitatea unei asemenea poezii: „Conştiinţă acut modernă, Emil Botta face poezie «convenţională» împotriva convenţionalului, insinuând, încă de la debutul din 1937 cu *Întunecatul April*, necesitatea unei maxime libertăţi de mişcare a actului creator. Transformată în spectacol, lumea e pentru el o imensă magazie de recuzită la dispoziţie – decoruri, ipostaze, costume, gesturi; mod de a rosti o anume neîncredere în real, expresie a unui particular scepticism. Cele mai multe din vechile sale poeme ascund parcă, în adânc, ca pe o invizibilă coloană vertebrală, versul *Glossei* eminesciene: «Alte măşti – aceeaşi piesă». Consumându-şi lucid drama, pusă sub semnul tristeţii de a nu mai putea participa fără cenzură la dinamica existenţei, poetul îi conferă o marcată notă spectaculară, supralicitând efectele scenice, dilatând cu bună ştiinţă gesticulaţia, conferind tonului discursiv un patetism care se anulează doar parţial în excesul său: caricatură a unei vieţi desfăşurate pe coordonate tragice – dar dintr-o asemenea expresie rezultă tocmai jocul dublu făcut de poet, între tragedia *reală* şi cea *exprimată* – distanţă a îndoielii, traiect al fundamentalei melancolii".

Poetul însuşi se închipuie, cum notează Eugen Simion, în ipostaza unui *El Desdichado* ce cutreieră un univers cu însemne hieratice ale extincţiei şi ale umbrei: „Singur umblam prin desime,/ prin a Rusalelor codru vestit./ Negru de tristeţe, tristeţii sortit,/ singur umblam prin desime./ Când auzit-am auzit/ glas ca de zimbri, metalic, ascuţit:/ Briareu!/ Aici în desime nu-i nime,/ doar păgânească treime,/ tăcutele doar elocinţi vegetale şi ziulica şi eu./ Ah, e codrul, titanul cu braţe o mie,/ strămoşul codru e Briareu./ Şi mi-a dat domnul neliniştea setei nebune,/ rubedenia vulcanelor crăpate de sete,/ simpatia stâncii, a focarelor bete,/ purtam pe buze munţi de cărbune!/ Ai băut a vieţii şi a morţii frumuseţe toată,/ codrule mare, Briareu!/ Dar gura mea e gură de cântec, fântână secată,/ gură de iad căreia îi e sete mereu".

Peisajele lirice pe care le transcrie Emil Botta în multe poeme poartă amprenta timpului declinant, ce ameninţă fiinţarea, chiar dacă uneori poetul desenează şi o firavă zare înspre etern. Percepţia nostalgică expune elementele firii într-un decor idealizat, rezervându-le un halou utopic, de vrajă melancolică, de miraj al amintirii reculese. Codrul devine adesea, precum în versul eminescian, o figură mitică tutelară, cu reflexe simbolice, încorporate în ritualul existenţei universale: „Mă duce dorul către umbre iară,/ străbune codru, vechiul meu Alcide,/ cu gure dulci m-au sărutat silfide,/ m-a prins, în plasa ei, plăcuta seară./ Nu-s astre-n cer câte visez iubi,/ nu-i noapte-atâta câtă ard să port,/ departe-s, vai, de-al veşniciei cort;/ în umbra lui regească vrere-aş fi!/ Veste s-a dus că nu mai suntem tineri,/ s-a istovit al tinereţii pas.../ Din focul clipei stinse ce-a rămas?/ Lacrime doar, ce-s partea crudei Vineri./ Război am vrut, mă rog acum de pace,/ străbune codru, vechiul meu Alcide,/ în poartă bat şi te implor: deschide./ Sunt, tot, o noapte. Frig mi se mai face".

„Frigul", „umbra", „focul clipei", „Himera" sunt metafore emblematice pentru lirismul lui Emil Botta, lirism impregnat de înfiorările de taină ale visului şi de răsfrângeri ale livrescului, pliate pe acolade spectacular-fanteziste. Iubirea stă sub semnul unei melancolii grele, difuze, sub apăsarea unui „dor fără saţiu" dar şi sub amprenta nedesăvârşirii, a indeterminării ce domină gesturile, emoţiile şi vorbele nerostite: „Tu erai apa care doarme,/ eram ţărmure înmărmurit,/ şi ce braţe de piatră avea/ stânca sciţilor, acel ţărmure scit!/ Şi mă

făcui vultur pleşuv,/ pasăre de foc ce vultureşte căta,/ braţ de văpăi vultureşte îmbrăţişa/ apa, apa care dormea./ În rătăcire m-am rătăcit,/ în ceruri gigante printre nori./ Şi în rătăcire eram fericit,/ dând uitării acel ţărmure scit". Imponderabile şi vizionare, poemele lui Emil Botta sunt atrase de adâncurile fiinţei, de himerele fără chip şi corp („Vine un chip fără chip,/ vine o voce fără voce,/ un sunet fără sunet,/ vine o faţă fără faţă,/ vine canalia cea luminoasă,/ cu aripi mii./ Şi ce ţesătură,/ ce scriere cuneiformă,/ ce misterioasă,/ ce ţepi de arici/ în fluturare hidoasă!/ nu mă lupt cu tine/ ca Iacob cu îngerul,/ nu mă cosi, nu mă secera,/ nu mă cheamă Iacob,/ sunt altcineva./ Făpturile visului meu/ sunt preacurate,/ mâinile mele sunt ostenite,/ la piept aşezate./ A sunat stingerea/ şi se lasă linişte, linişte./ Şi numai cristali/ şi doar minerale/ în spelunca din vale)". Aşezată sub zodia spectacularului crepuscular şi al fanteziei onirice, poezia lui Emil Botta are ţinută orfică, de autentică înfiorare metafizică, prezentând confruntarea dramatică a eului cu propriile-i himere şi cu abisurile lumii.

Poezia lui Emil Botta are o individualitate incontestabilă în contextul literaturii interbelice. *Întunecatul April*, volumul de debut din 1937, a fost receptat de critica literară a epocii din perspectiva „semnelor noi de lirism" pe care le aducea cu sine. Vladimir Streinu observă, într-un articol intitulat *Semne noi de lirism*, particularităţile acestui volum, stabilind şi anumite filiaţii: „Volumul său de versuri *Întunecatul April* înnoieşte lirismul nostru cu un timbru grav ce se înalţă din vecinătatea umorului negru, cu o intensitate emotivă împerecheată deseori cu luciditatea propriei luări în derâdere; ne primeneşte gustul literar cu o sinceritate către care suntem bucuroşi să observăm că poezia noastră, după atâtea voite sterilizări, se îndreaptă din nou, dar mai ales cu o figuraţie, deşi simplă, puternică şi originală. Încât, chiar de la începutul carierei poetice a d-lui E. Botta, am putea vorbi despre o interesantă identitate lirică (…). Cum nu stăm acum să stabilim filiaţiuni certe, ceea ce ne apare ca indiscutabil în legătură cu Emil Botta este că poezia sa reprezintă la noi un ultim filtraj al toxinelor lui Edgar Poe, trecute mai întâi prin şirul poeţilor francezi de după Apollinaire". Ipostaza de poet damnat, ce refuză orice încorsetare şi îşi confecţionează cu premeditare o mască, un rol, este cea care asigurat singularitate şi originalitate poeziei lui Emil Botta.

Recursul la vis, la spectacol şi la imaginarul himeric se constituie ca dimensiuni constitutive ale poeziei lui Botta, realizându-se, cum remarcă Laurenţiu Ulici, un „compromis ideal între proză şi metaforă", căci poetul „ocoleşte banalul şi, când nu-l poate totuşi evita, îl provoacă la luptă şi-l nimiceşte printr-o declarată încercare de «ajustare» a destinului, folosind invectiva mascată de metaforă". Desigur, poezia lui Emil Botta poate fi înscrisă într-un lung şir al unei ascendenţe ilustre, de la Villon, Poe, Nerval, Baudelaire, Apollinaire la Max Jacob sau, în poezia românească, de la Eminescu, la Blaga, sau Arghezi. Artificialitatea acestei poezii poate să provină mai ales din predilecţia construcţiei unui rol, care se constituie în mod deliberat: „O primă problemă pe care o ridică poezia lui Emil Botta este cea a artificiului. Este într-adevăr izbitoare impresia de rol, de atitudine interpretă deliberat, pe care o degajă aceasta" (Gheorghe Grigurcu).

O temă revelatorie pentru acest lirism este cea thanatică. Poetul, atins de presimţiri ale sfârşitului, construieşte viziuni întunecate, într-un decor funambulesc, cu proiecţii himerice dincolo de care gustul cenuşii, al întunericului şi al agonicului e cât se poate de persistent, ca în *Domnul Amărăciune*: „Printre oglinzi, la ora cinci, am să cobor,/ în haine negre, cu ochii stinși, zâmbind ușor.// E gata ceaiul? Toți au venit? Totul e gata?/ Cu o maramă acoperă iute groapa, lopata.// Dansați în cete un joc galant, cântați, lăute,/ arcușuri seci, viori pustii, de ce stați mute?// Dar te întreb, iubitul meu, ce ai la frunte?/ Amărăciune m-a luat de mână și m-a condus peste o punte.// Dar te observ, iubitul meu, ce palid ești./ Amărăciune, urând viața, mi-a spus în șoaptă: „«Să te ferești...»// Dă-mi pălăria, bastonul, masca, dă-mi și mănușile,/ e cam târziu și de-am să plec, cerniți oglinzile, închideți ușile.// M-așteaptă afară, sub steaua rară, un echipaj.../ Noaptea se umflă, clopoțeii-și scutură și uite cum flutură argintiul penaj".

Nu e deloc straniu că un critic precum Cornel Regman a găsit în poezia lui Botta duioşie, împletită, însă, cu note şi reflexe ale demoniacului: „Duioşie? Dacă acesta e numele pe care îl dăm aspiraţiei fără saţiu spre puritate şi perfecţiune, spre un absolut-himeră care-l frământa în tinereţile sale şi pe Eminescu, dacă astfel numim setea de artă ce tinde spre forme din ce în ce mai puţin materiale – lujeri ai candoarei – în acest caz, da, putem găsi duioşie pretutindeni. Dar mai există în plus un Botta demoniac şi nu numai în *Întunecatul april*, notă ce se împacă destul de anevoie cu domoala duioşie". Solemnitatea poemelor lui Emil Botta este una jucată, mimată, edificată cu mijloace retorice, iar gravitatea, chiar dacă e amplasată pe un fond de autentică emoţie tragică, poartă încrustată în fibra ei, ca posibil antidot al dramatismului şi neliniştii, resorturi ale spectacularului, ale jocului actoricesc, desfăşurat într-o scenografie sumbră: „Emil Botta rămâne de preferinţă pictorul goyesc al ţărânei devastate, al unor mereu reluate prohoduri, în care solemnitatea nu poate înăbuşi ţipătul. Poetul acesta este, se înţelege, şi un actor, hamletismul fiind – cum s-a observat de atâtea ori – modalitatea preferată de expunere. Uneori mesajul rostit ajunge limpede până la noi, de cele mai multe ori e aluziv, mari grozăvii sunt spuse cu o linişte amăgitoare, vorbirea în dodii lasă totuşi să-i scape ici-acolo cuvinte-cheie fatidice, mijlocind melosuri definitive" (Cornel Regman).

Un alt element ce individualizează poezia lui Emil Botta este sugestia aliajului dintre expresivitatea folclorică (mit, ritual, incantaţii ale magicului şi ancestralului) şi poetica de esenţă modernistă. Petru Comarnescu, în prefaţa la ediţia de *Poezii* (cu titlul *Folclor şi universalitate în arta poetică a lui Emil Botta*) atrage atenţia asupra acestei sinteze a folclorului şi expresiei moderne, plasând poezia lui Botta sub semnul reprezentărilor ce decurg dintr-o astfel de alianţă tematică, de substanţă şi de formă. Asumându-şi condiţia poetică şi existenţială în spiritul teatralităţii tragice, poetul dovedeşte o conştiinţă lucidă a contrastului evident dintre „faţă" şi „mască", dintre spirit şi trup, asumându-şi ruptura dintre eul adânc şi aparenţele eului de suprafaţă, cu gesturi mecanice, cu trăiri convulsive, lipsite de o logică bine articulată. Cu toate acestea, „poza", „rolurile" asumate de poet nu sunt simple artificii, nu sunt simulacre inconsistente, ci, mai curând, semne sau mărturii ale unor trăiri de extremă acuitate, de o autenticitate lipsită de echivoc, chiar dacă încifrată în cod alegoric sau în întrupări fantaste. Simularea, voinţa de mistificare, teatralitatea, sunt trăsături subliniate şi de Cornel Robu: „Toate – echivoc subminate printr-un voit aer de teatralitate, de duplicitate, de impenitentă simulare şi mistificare. «Spectacolul liric», astfel regizat, îşi păstrează totuşi un suflu de irepresibilă sinceritate şi naturaleţe, având darul să cristalizeze paradoxalul efect de a neutraliza prin autosarcasm şi, concomitent, de a exaspera frenetic patosul stării de criză, debitat cu înfrigurată fervoare, cu o voluptate a autoflagelării împinsă la limitele paroxismului: romantica exaltare şi romantica ironie se salvează reciproc – diversiune şi contradiversiune – menţinând discursul şi gestica, fără abatere, în registrul grav şi elevat, evitând totdeauna riscul hazului facil ca şi pe cel al declamaţiei emfatice; nu întotdeauna, poate, pe cel al supralicitării manieriste".

Poezia *Un dor fără saţiu*, publicată în volumul *Pe-o gură de rai* (1943) se detaşează printr-o întrepătrundere a realului şi fanteziei, prin arabescurile manieriste ale visului, sau prin cultivarea convenţiei estetice şi a trăirii pure. Afectele nu sunt camuflate dedesubtul unor măşti, rolurile nu mai sunt atât de evidente, emoţiile fiind transcrise în registrul unei subiectivităţi liminare, ca mărci ale unor decoruri interioare transpuse cu sinceritate. Eul liric resimte, în adâncul său, o stare de imprecizie, de tulburătoare nelinişte în faţa nepătrunsului existenţei, o aspiraţie neîmplinită spre absolut, întrezărit abia, niciodată atins. Himera, năluca unui nesaţ etern, legitimează condiţia unei fiinţe ce-şi asumă propriile limite, fragilitatea, dar şi năzuinţa spre o transcendenţă mântuitoare. E, în fond, vorba de ambivalenţa proprie oricărei conştiinţe umane, fixată tiranic în modelele şi tiparele biologice ale unui trup, dar, în acelaşi timp, livrată iluziilor ce o transcend. Eul îşi mărturiseşte, în versuri de o tulburătoare simplitate, austere şi transparente, dubla apartenenţă: la timpul terestru, cu constrângerile şi

avatarurile sale şi la un timp nedeterminat, de sorginte cosmică, un timp al misteriilor transcendente. În acest fel, între lumea interioară şi spaţiul exterior, colorat de diafane reflexe himerice, corespondenţa e evidentă. Consubstanţialitatea eu / univers - un univers al tainei şi iluziei, al nedesăvârşirii şi infinirii – relevă specificul adânc al versurilor: „De un dor fără saţiu-s învins/ şi nu ştiu ce sete mă arde./ Parcă mereu, din adânc,/ un ochi răpitor de Himeră/ ar vrea să mă prade./ Şi pururi n-am pace,/ nici al stelei vrăjit du-te vino în spaţii,/ nici timpii de aur, nici anii-lumină,/ izvoare sub lună, ori dornică ciută,/ nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină/ şi parc-aş visa o planetă pierdută./ E atîta nepace în sufletul meu,/ bătut de alean şi de umbre cuprins…/ Un dor fără saţiu m-a-nvins,/ Şi nu ştiu ce sete mă arde mereu”.

Privirea halucinată a poetului are o încărcătură tragică. Damnarea provine din neputinţa asumării unei condiţii apolinice în faţa unei existenţe convulsive, de o diversitate tulburătoare. Tentaţia irealităţii, a acelui fior de umbră şi de mister ce se află dincolo de chipul lămurit, clar al lucrurilor imprimă versurilor o expresivitate onirică. În faţa adevărurilor arhetipale, a tainelor genezice, a adevărurilor ultime, glasul poetului are inflexiuni de înfiorare şi de gravitate nestilizată, este sublimat până la şoaptă, până la incantaţia rituală. Finalul poeziei este revelator, el transcrie neliniştea fundamentală a fiinţei ce nu-şi găseşte rostul şi locul, sfâşiată între extreme, între trăiri şi rostiri contradictorii (“E atâta nepace în sufletul meu,/ bătut de alean şi de umbre cuprins…/ Un dor fără saţiu m-a-nvins,/ şi nu ştiu ce sete mă arde mereu”). Există, în versurile lui Emil Botta, numeroase ilustrări gramaticale şi stilistice ale negaţiei, forme ilustrative pentru refuzul poetului de a se fixa într-o condiţie dată. Se exprimă, astfel, starea de inconfort pe care i-o provoacă eului determinarea, conturul individuaţiei, fixarea în tipar. Himera, iluzia pe care o urmăreşte poetul poate să fie însăşi poezia, întrupare imponderabilă a gândului, relief armonios şi inconstant al lumii încrustate în vers. *Un dor fără saţiu* e arta poetică a unui autor de o incontestabilă autenticitate a trăirii şi rostirii. Ion Pop, într-un studiu intitulat sugestiv *Elegia „realului imaginar”*, notează că „deşi «retoric» şi uneori «anecdotic», el este astfel într-un chip cu totul particular: poezia sa se constituie ca *stil* discursiv, ca *spectacol* al reconstituirii stilistice a propriei sale alcătuiri. Este mereu evident că poetul îşi înscenează fantasmele, fără a dezvolta însă şi o «acţiune» propriu-zisă; pe primul plan se situează modalitatea *rostirii*. Ca şi până acum, acest lirism vizionar rămâne disciplinat de o impecabilă ritmică, elaborat cu un particular simţ al muzicalităţii cuvântului, cu o grijă vădită pentru puritatea dicţiunii. În marele teatru al lumii, poetul compune adevărate tirade, construcţii savante, de o preţiozitate studiată, cultivând un mimetism stilistic de mare efect – sinteză în care tonul arhaic-cărturăresc se întâlneşte cu limbajul voit neologistic, menit să marcheze distanţa critică, ironică, a scriitorului faţă de propriul text”.

O altă poezie emblematică este *Fantasmagoria*, din volumul *Întunecatul April* (1937), considerat cel mai relevant pentru poetica lui Emil Botta, pentru viziunea sa asupra lumii, pentru mijloacele stilistice specifice. Pompiliu Constantinescu, în comentariul dedicat volumului, observa că „este în poezia d-lui Botta un exces de imagine, poate o facilitate şi o dexteritate (reminiscenţă suprarealistă?) de care nu trebuie totuşi să-l condamnăm; acest fel de a zburda printre elemente cosmice, de joc clovnesc printre aştri, ascunde un zbucium real, de tragică paiaţă care plânge în surdină. Fiindcă originalitatea d-lui Botta este de a glumi cu dramele sale, de a le regiza în decoruri solemne, pe care le surpă apoi prin umor; poetul stă după cortină, urmăreşte spectacolul dorinţelor sale grandioase şi, când simte că şi-au luat câmpii, le potoleşte, impunându-le drastic o tumbă din înălţimi pe pământ. Lirism şi autoironie fraternizează într-un preţios dozaj de imagine, de constrângere interioară adesea”.

Poezia *Fantasmagoria* se înscrie şi ea în orizontul oniricului şi al halucinărilor fanteziste. Poetul imaginează o scenă a regresiunii elementelor înspre starea lor originară, înspre stadiul lor embrionar. Este închipuită aici o viziune a reculului spre increat. Modalitatea primordială de expunere a faptului liric este invocaţia, o invocaţie cu reflexe

magico-rituale, dar şi cu o tentă filosofică abia sugerată, aluziv. Lucrurile sunt imaginate nu în stadiul lor matur, încheiat, ci în acela al neîmplinirii, al dinamicii potenţiale, al desfăşurării lor în timp: „Stele ascunse în telescop,/ întoarceţi-vă-n cer./ Douăzeci de ani astronomul miop/ ca să vă caute ca pe mioare un oier.// Priviri, la matcă vă-nturnaţi/ ca ploaia, ca izvoarele./ Orbul care v-a pierdut cere să-i redaţi/ luna şi soarele". Ultima strofă a poeziei face referire şi la regnul umanului. Oamenii, cu dinamismul şi reflexivitatea lor, sunt reprezentaţi în ipostaza de pietre virtuale, revenind la stadiul inerţiei originare („Melci, reintraţi în cocioabe,/ cenuşă revino în focuri şi-n vetre,/ copaci, întoarceţi-vă în muguri, în boabe,/ şi voi, oameni, în pietre"). De fapt, Emil Botta transcrie în poezia sa o apocalipsă întoarsă, cu reprezentarea universului care dispare în punctul de origine, în vârtejul increatului iniţial.

Lirica lui Emil Botta are, cum s-a constatat, o singularitate accentuată, un sunet aparte în ansamblul lirismului românesc al secolului XX. Poemele sale se situează, cele mai multe, la întrepătrunderea dintre meditaţia spectaculară şi ceremonia onirică, autorul explorând hotarele de dincolo de existenţa cotidiană, orizontul de mister al transcendenţei, ca şi suavitatea clipei ce dispare fulgerător în neant. În versurile lui Emil Botta se produce, însă, şi o dualitate fundamentală, o dedublare a rolurilor. Eul liric este, în acelaşi timp, regizor, martor şi actor al propriilor trăiri şi nelinişti, studiindu-şi cu luciditate şi abulie gesturile, himerele şi iluziile. Lirica lui Emil Botta se caracterizează, în acelaşi timp, şi printr-un patetism oracular, o frenezie imagistică neoromantică, la care se adaugă gustul unei ironii teatralizante ce spiritualizează lucrurile şi făpturile, conferindu-le un contur himeric şi o deschidere spre fantasticul formelor umile şi stranii ale existenţei.

În prezenta antologie am păstrat repartizarea poemelor pe cicluri, aşa cum a fost ea decisă de Emil Botta odată cu apariţia celei mai cuprinzătoare selecţii publicate în timpul vieţii (*Versuri*, 1971). S-au adăugat o serie de poeme din volumul *Un dor fără saţiu* (1978), dar şi creaţii apărute în presa literară şi apoi în volumul *Poezii* (Editura Eminescu, 1979. Cuvânt înainte de Valeriu Râpeanu. Text îngrijit, note şi variante de Aurelia Batali), ediţie pe care ne-am fundamentat în redarea formei finale a poeziilor. Speranţa noastră este ca, prin această antologie, să contribuim la o mai bună cunoaştere, receptare şi audienţă a liricii lui Emil Botta, unul dintre poeţii reprezentativi ai literaturii române din secolul XX.

BIBLIOGRAPHY

Cândroveanu, Hristu, *Poeţi şi poezie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

Ciopraga, Const., *Între Ulysse şi Don Quijote*, Editura Junimea, Iaşi, 1978.

Cioculescu, Şerban, *Itinerar critic*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Comarnescu, Petru, *Moarte şi transfigurare în poezia d-lui Emil Botta*, în *Timpul*, an VIII, nr. 2395, ian.1944.

Constantinescu, Pompiliu, *Emil Botta: „Întunecatul April"*, în *Vremea*, nr. 509, an X, 17 oct. 1937.

Cristea, Radu Călin, *Emil Botta – despre frontierele inocenţei*, Editura Albatros, Bucureşti, 1984.

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Dima, Al., *Viziunea cosmică în poezia românească*, Editura Junimea, Iaşi, 1982.

Doinaş, Ştefan Aug., *Orfeu şi tentaţia realului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.

Ivaşcu, George, *Confruntări literare*, vol. III, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988.

Grigurcu, Gheorghe, *De la Eminescu la Nicolae Labiş*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Livescu, Cristian, *Poezia dorului fără saţiu*, în *Tribuna*, an XXI, nr. 26 (10719, 30 iunie 1977.

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Mihăilescu, Dan C., *Întrebările poeziei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.

Mioc, Simion, *Structuri literare*, Editura Facla, Timişoara, 1981.

Moraru, Cristian, *Ceremonia textului*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.

Perpessicius, *Opere*, vol. 10, Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Pop, Ion, *Lecturi fragmentare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. I, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Uricariu, Doina, *Apocrife despre Emil Botta*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

A UTOPIA LIKELY TO HAPPEN: THE NEW HUMANISM

Sorin Ivan
Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract:The becoming of humanity is marked by utopian projections as alternatives to reality and spaces of spiritual evasion or as scenarios of reforming society. In the contemporary era, dominated by an accentuated pragmatism, with the decline of interest in education and culture, a new utopia can be considered 'the New Humanism'. Without being conceptualized as a current or ideology, the New Humanism crystallizes a notion to whom a series of realities and tendencies of the world today can be subsumed. This new 'utopia' takes place within the vision of a humanistic essence promoted in the European Union and globally, structured of principles and values that have at their core the human being, its individual and social existence, of the fundamental human rights and freedoms. Culture, education, knowledge, values of the spirit have a major place within the New Humanism. The evolutions that take place under the auspices of the New Humanism can lead us to consider it, beyond the paradox of terms, a utopia likely to happen, a utopia in progress. There are yet processes in the present age that can become threats in the metamorphosis of the New Humanism from utopia into reality.

Keywords: utopia, New Humanism, culture, education, spiritual values, threats

Epoca pe care o trăim poate fi definită printr-o serie de determinanți: Epoca Postcomunistă, Perioada Post-postmodernistă, Era Tehnologiei Digitale, Epoca Globalizării, Era Postculturală și seria poate continua în funcție de criteriul definirii. Dintr-o altă perspectivă, aceea a poziției omului în cadrul lumii contemporane, la nivelul viziunii de ansamblu a politicilor naționale (din statele democratice), europene și internaționale, putem considera că trăim în *Epoca Noului Umanism*. Despre o ideologie bine cristalizată, nu putem încă vorbi, ci mai degrabă despre un concept, o direcție și un sens general al evoluției societăților, sub auspiciile unui set de principii și valori comune. În acest cadru, cel puțin ca tendință și ca încercare, poate subliminală, de recuperare a viziunii Renașterii în era tehnologiei digitale și a corectitudinii politice, omul este pus în centrul tuturor lucrurilor, iar lumea gravitează în jurul individului și al intereselor lui.

În lungul și dificilul lui drum de la utopie la realitate, Noul Umanism întâmpină *o serie de dificultăți*, unele externe, care țin de mediul în care proiecția utopică încearcă să prindă viață, altele de ordin intern, determinate de elemente din propria structură, văzută dintr-o perspectivă *lato sensu* a procesului. Unele dintre acestea pot avea un impact major în termeni de risc asupra Noului Umanism. Dificultățile în cauză sunt generate de fenomene și procese definitorii pentru era prezentă și pentru viitor, „normale" pentru timpul pe care îl trăim, în timp ce preocupările pentru cultură, educație, spiritualitate și valori identitare pot fi interpretate ca o formă de rezistență comună față de o evoluție care schimbă în mod fundamental existența umană și cursul civilizației.

1. Noul Umanism și pragmatismul lumii contemporane

Prima dintre dificultăți se referă la ***pragmatismul exacerbat*** și la ***mentalitatea consumeristă*** ale epocii pe care o parcurgem. În virtutea acestora, la nivelul individului comun și la cel general al societății, valorile materiale au un statut de primordialitate în raport

cu cele de ordin spiritual, cultural ori chiar etic, care sunt, deseori, abordate în regim facultativ ori ignorate de-a dreptul. Trăim într-o perioadă a umanității în care ideea de bine capătă în mod prevalent sensuri concrete, imediate, cu referire prioritară, uneori exclusivă, la binele de ordin material. În aria de referențialitate a conceptului de „Bine", semnificațiile intelectuale, spirituale, culturale, morale sunt din ce în ce mai restrânse, sub presiunea celor de natură materială. Triada constituită din Bine, Adevăr și Frumos, ca ideal al umanității și existenței, trece prin aceeași metamorfoză, generată de limitarea la arii exclusive de reprezentare și acțiune, la perimetrul intereselor individuale. Omul de azi își pierde tot mai mult valorile care îi definesc umanitatea și care au edificat civilizația umanistă, orizontul spiritual, curiozitatea și deschiderea către cultură, cu vasta și diversa ei fenomenologie.

Borges își reprezenta Paradisul ca pe o Bibliotecă. Lumea de azi și-l reprezintă ca pe un imens Mall, proiectându-l, altfel spus, după chipul și asemănarea sa, ea însăși fiind un amplu spațiu comercial, un mall nesfârșit. Omul nou al *lumii ca mall* are tot mai puține aspirații spirituale, preocupări de ordin cultural și estetic, de vreme ce tot ceea ce-și dorește este tangibil și poate fi procurat imediat în schimbul banilor. Ne confruntăm cu o schimbare fundamentală, care, în esență, nu e nouă în sine; nouă ar putea să fie însă amploarea ei.Lumea de azi favorizează o astfel de transformare, prin pragmatismul ei dominant, care face din existență, în mod prioritar, un spațiu al bunurilor și serviciilor, al tranzacțiilor și comerțului. Este o lume a mall-urilor și hipermarket-urilor, sufocată de mărfuri, care creează în continuu necesități prin strategii tot mai elaborate de influență, seducție și manipulare. Oferind individului totul, fie util, fie inutil, prin abundență și diversitate, prin posibilitatea de satisfacere a oricărei dorințe, îl subjugă și îl fidelizează, transformându-l într-un consumator docil, fără personalitate și spirit critic.

În acest mediu definit de pragmatism, cultura este prezentă într-o gamă largă a diversității de expresie și substanță, în toate formele, de la cele mai elevate, rezervate elitelor, până la formele culturii de masă, ale subculturii și kitschului. Cu toate acestea, publicul interesat de cultură este tot mai restrâns, în general fragmentat pentru fiecare formă de expresie. Fiindcă nu oferă satisfacții spectaculoase, imediate, concrete, atașamentul individului actual față de valorile culturii scade progresiv. Se poate obiecta, și pe bună dreptate, că niciodată cultura nu a fost un fenomen de masă, cu excepția societăților totalitare, când, aservită ideologiei, a cunoscut fenomene de degradare spre zonele kitsch-ului și ale subculturii. În același timp, o perspectivă lucidă asupra realității ne înfățișează o lume din care cultura se retrage din ce în ce mai mult, ca apele care părăsesc uscatul, lăsând locul existenței bazate pe interesele care privesc confortul material. Se întâmplă acest fenomen deși se „produce" multă cultură, deși oferta culturală este amplă și diversă, pentru toate gusturile și toate publicurile. Omul de azi își pierde progresiv interesul pentru cultură, în baza unui pragmatism existențial care domină lumea și viața individuală. Aparent paradoxal, deși cultura ocupă un loc important în configurația spirituală a existenței noastre, statut dezvoltat prin tratate, politici, programe, proiecte, inițiative, decizii etc., lumea de azi se îndepărtează de cultură, se lasă dominată de valori materiale, sub influența unui pragmatism existențial dominant, superficial în esența lui. Treptat se naște, dacă nu s-a născut deja, *omul nou al lumii postculturale, omul mall-ului,* care îl scoate îl izolează într-o minoritate din ce în ce mai restrânsă pe *omul bibliotecii*.

2. Noul Umanism, globalizarea și uniformizarea societății

Dacă privim lucrurile la un nivel mai extins, atunci discuția despre cultură și valori ca elemente fondatoare ale Noului Umanism descoperă noi lucruri interesante și noi amenințări la adresa „utopiei" de care vorbim. ***Procesul globalizării***, construit, el însuși, pe baza unui pragmatism politic vizionar, care visează o umanitate uniformizată, determină remodelarea lumii prin adoptarea unor valori, standarde și abordări comune. În cadrul globalizării, legile și

interesele economice, pragmatismul și valorile materiale, consumerismul și tranzacționismul, idealul binelui de ordin imediat sunt elemente dominante. Globalizarea duce la diminuarea treptată a diversității la toate nivelurile și în majoritatea formelor ei de expresie (lingvistică, spirituală, culturală etc.). Un efect direct al diminuării diversității îl constituie proceul de uniformizare a societăților și indivizilor sub presiunea acelorași valori ori pseudo-valori. În cadrul transferului de valori, prin adoptarea celor globalizante în locul celor definitorii, specifice grupului, comunității ori națiunii din care face parte, globalizarea prezintă o serie de riscuri la adresa identității individului.

Trebuie adăugate și alte procese și fenomene care au loc în cadrul globalizării. Dincolo de eufonia principiului, idealul „unității în diversitate" se dovedește a fi o dificultate a unei Europe construite pe identități, cu rădăcini adânci în culturi și civilizații diferite. Fenomenul multiculturalismului, din ce în ce mai extins, trebuie privit și din perspectiva riscurilor pe care le prezintă la adresa păstrării și afirmării identității. Migrația ca fenomen care a explodat în ultimii ani reprezintă un proces care duce treptat la un mixaj de populații, rase, etnii, limbi, religii, culturi etc. și la transformarea Europei într-un mozaic global, într-o societate amestecată, uniformizată, masificată, o masă amorfă fără identitate. Educația și cultura se adaptează cerințelor globalizării, încadrându-se în ideologia și liniile de evoluție ale procesului, guvernat de legile pragmatismului economic, politic, financiar și existențial. La nivelul reformei educației din Europa, una dintre direcțiile de acțiune o reprezintă „masificarea" învățământului superior, care semnifică deschiderea sa către către o largă varietate de publicuri, democratizarea și liberalizarea accesului, altfel spus, părăsirea paradigmei elitare, a acesului prin selecție.

„Satul global" (McLuhan) nu constituie un mediu al elitelor, ci al maselor uniformizate, al societății masificate. Lumea de azi e un Turn Babel redus la numitorul comun al unei „limbi" comune de către globalizare, un spațiu al pragmatismului universal, al ștergerii identităților, al uniformizării și masificării omului și societăților. Timpul elitelor, edificate prin educație și cultură, pare să intre într-o fază de crepuscul în actuala configurație mentală și politică a lumii și a societății globale. Lumea contemporană riscă să devină un cadru al despiritualizării și deculturalizării, un mediu propice al mediocrizării omului, în raport cu valorile spiritului, și al uniformizării individului. Omul nou al globalizării, în curs de „formare", este omul mall-ului și al confortului, nu omul bibliotecii, al studiului și al creației culturale. Într-o lume tot mai secularizată, în care religia este treptat împinsă către marginile existenței prin extinderea suverană a „libertății conștiinței", mall-urile devin noile „catedrale" ale globalizării, pline de oameni de toate vârstele, de toate rasele și orientările, transformați în consumatori de mărfuri și servicii.

3. Explozia tehnologică și implicațiile ei asupra Noului Umanism

O realitate care nu poate fi ignorată în evoluția Noului Umanism este ***explozia tehnologică***, fenomen care revoluționează existența umană în toate aspectele ei. Progresele tehnologice evoluează cu o rapiditate fără precedent, iar efectele lor se resimt la nivelul individului, al societății și al civilizației, în sensul că schimbă totul, creând o nouă realitate, cu noi reguli, ritualuri, facilități și aspirații. Impactul tehnologiei informației și a comunicațiilor (ICT) este atât de puternic încât vorbim astăzi despre digitalizarea existenței umane și despre Civilizația Digitală. Ar fi inutil să insistăm asupra avantajelor pe care tehnologia digitală le aduce în lumea de azi în toate domeniile. Trebuie subliniat însă rolul ICT în facilitarea comunicării și a relaționării dintre indivizi, prin desființarea unor bariere (timp, spațiu) care altădată erau intranscendabile. Ceea ce reprezintă un progres important la nivelul existenței, omul fiind, de la Aristotel citire, *zoon politikon, homo socialis*. În același timp, educația, cercetarea, cultura, cunoașterea în general își găsesc în tehnologie și internet un suport de

neînlocuit prin accesul pe care îl oferă la informație, baze de date și resurse aproape nelimitate. Din acest punct de vedere, tehnologia informației și a comunicațiilor, internetul ca sistem de informare și comunicare constituie o sursă de educație și de cultură, un mediu al documentării și cercetării, al realizării de conexiuni informaționale și de sinapse cognitive, de relaționare și comunicare în activitatea de creație culturală și științifică, o platformă de promovare a valorilor umanismului contemporan. În termeni esențiali, tehnologia digitală este un suport de importanță majoră al Noului Umanism. De altfel, ținând cont de epoca în care este proiectat, fie și cu doza de utopie care îi este proprie, în continuitatea utopiilor pozitive ale civilizației, o epocă, așa cum subliniam anterior, a exploziei tehnologice și a dezvoltării impetuoase a tehnologiei digitale, putem considera că Noul Umanism în formula în care este gândit și aplicat astăzi nici nu poate fi conceput fără suportul tehnologiei digitale. Dintr-un motiv foarte simplu, de altfel: pentru că nici existența însăși nu mai poate fi reprezentată în afara tehnologiei digitale.

Cu toate acestea, există și *implicații negative* ale tehnologiei informatice asupra individului și societății, asupra vieții private și publice și, în directă consecință logică, asupra ideii care creează cadrul de promovare a ființei umane în prim-planul existenței și al lumii, Noul Umanism sau, în termenii propuși în lucrarea de față, utopia posibilă a Noului Umanism. Deși constituie un suport redutabil al existenței în prezent și în viitor, tehnologia digitală poate genera amenințări la adresa coerenței și transformării în realitate a Noului Umanism, cu tot ceea ce implică această metamorfoză de la concept la real.

Înainte de *boom*-ul tehnologic de la sfârșitul secolului trecut și de apariția internetului, cultura a reprezentat nu numai un mijloc de manifestare a inteligenței creative în forme estetice de o largă diversitate, ci și un mod de creare de lumi noi, paralele, alternative la lumea reală, o cale de evaziune din real în imaginar. Domeniile literaturii și filosofiei au format, de altfel, teritoriul de naștere al utopiilor. În societățile totalitare ale regimului comunist din a doua jumătate a secolului al XX-lea, literatura a fost un mijloc de evadare din realitatea controlată ideologic, amenințată de teroarea politică, și, astfel, un mod de supraviețuire și o formă de libertate. Fapt semnificativ, această funcție a literaturii și, în general, a culturii s-a manifestat nu numai în rândul elitelor, ci și în restul societății, care a descoperit în scenariile și lumile ficționale un suport spiritual și psihologic, un mod de rezistență în fața opresiunii. În acest cadru existențial și cultural, Internetul, prin natura lui de mijloc de informare în toate domeniile, de comunicare, lectură, divertisment (pe o gamă nesfârșită a scenariilor și posibilităților), s-a impus rapid și fără drept de apel ca o alternativă la alternativa pe care o constituia, în virtutea istoriei și a însuși sensului ei de existență, cultura. O alternativă în toate privințele, informare, relaționare, socializare (online), loisir, lectură, mai facilă și mai accesibilă decât frecventarea culturii, inclusiv din punctul de vedere, fundamental, al implicării psihice și consumului intelectual.

Internetul exercită o fascinație permanentă și a devenit parte a existenței umane, fără de care aceasta este greu de conceput. Mai mult decât un mijloc de informare, a devenit o realitate paralelă, un mediu virtual de existență, care a ajuns să „concureze" existența reală. Foarte mulți oameni, în special tineri, își trăiesc o bună parte din viață în spațiul virtual, prin frecventarea intensivă a mediului online, în special din rațiuni de comunicare și relaționare interumană, prin intermediul rețelelor sociale (*social media*) și al celorlalte aplicații dedicate acestui scop. Accesul la fascinanta lume virtuală, pline de atracții, surprize și capcane, ca un imens labirint, aflat la începutul explorării, dar care niciodată nu va putea fi străbătut în întregime, este facilitat astăzi de terminalele digitale tot mai performante din categoria telefoanelor inteligente, care au ajuns să surclaseze „clasicele" și învechitele computere, laptopuri și chiar tablete. Internetul a ajuns un fel de oglindă prin care Alice, într-o mare varietate umană, de pe tot globul, pătrunde într-o lume paralelă, virtuală, care îi oferă o gamă infinită de atracții și fascinanții și din care nu mai vrea să se întoarcă.

În condițiile în care civilizația dezvoltă o existență paralelă în spațiul virtual, toate formele de manifestare ale spiritului și ale culturii se regăsesc și în mediile online. Există vaste baze de date internaționale, resurse științifice, biblioteci virtuale, site-uri, platforme, publicații, cărți, care susțin informarea, documentarea, cercetarea, producerea și transferul de cunoaștere, fără de care cunoașterea ca proces complex și continuu nu mai poate fi concepută astăzi, dacă luăm în calcul creșterea exponențială a volumului de informație din toate domeniile. Dar în imensa diversitate a conținuturilor de pe internet, există și nenumărate surse care livrează date științifice și culturale colportate, inconsistente, trunchiate, plagiate, mijloace de „popularizare" și vulgarizare a informației, medii de pseudo-cultură și pseudo-știință. Accesibile printr-un click, implicând eforturi intelectuale mai mici decât studiul și lectura „tradiționale", astfel de site-uri sunt intens frecventate, în special de generațiile tinere, constituind „scurtături" (*shortcuts*) în universul informației. Mijloace facile și inconsistente de informare, aceste surse și medii online sunt, în realitate, nocive prin acțiunea și implicațiile lor, pentru că diversionează într-un mod periculos educația, actul cunoașterii, dezvoltarea intelectuală și formarea culturală ale individului.

Prin omniprezența și acțiunea multilaterală ale tehnologiei digitale în lumea azi, viața tinde să gliseze din real în virtual, iar omul să devină tot mai mult o *ființă digitală, homo digitalis*, cu implicațiile pe care le implică această metamorfoză. Procesul de transformare se află încă la începuturile sale. Există scenarii și proiecții, care pot fi considerate în mod egal utopii și distopii, utopii din perspectiva evoluțiilor și progreselor tehnologiei, care va ajunge să ia în stăpânire totul, omul, civilizația și lumea, viața și moartea, distopii, din punctul de vedere al omului, care va parcurge un regres pe scară ontologică și spirituală, devenind tot mai mult digital, cyborg, android, „ființă" *postbiologică*, în era *postorganică* și *postumană* a umanității, proiectată în următorul milion de ani sau chiar mai devreme, conform unor profeții „optimiste" sau „pesimiste" (depinde, din nou, din ce parte a lucrurilor privim). Se pare că această metamorfoză îi va asigura omului, sau, mai degrabă, „ființei" postumane, nemurirea. Dar cu ce preț rămâne o întrebare, care, de-a lungul deceniilor și secolelor următoare, odată cu avansul vertiginos, exponențial al tehnologiei, va deveni din ce în ce mai acută.

4. Noul Umanism și Multiculturalismul

Considerând Noul Umanism ca pe un cadru ideologic comprehensiv, în care pot fi integrate cele mai importante procese și tendințe privitoare la om, societate și civilizație din epoca actuală, putem adăuga în structura lui încă două elemente de o importanță specială: *multiculturalismul* și *corectitudinea politică*.

Multiculturalismul, adânc înrădăcinat în istorie și natural în anumite spații geografice, constituie o realitate a zilelor noastre și privește, în același timp, un proces în desfășurare, date fiind evoluțiile curente pe plan internațional. Spațiu al coexistenței culturale a mai multor națiuni, etnii, rase, limbi, culturi, religii și identități, multiculturalismul configurează un cadru geografic și spiritual al diversității. Există în lumea de azi țări, regiuni, metropole, comunități, unele cu un lung trecut istoric, suprapus, uneori, cu întreaga lor existență, care s-au dezvoltat și au evoluat în paradigma multiculturală, ca medii ale coabitării, guvernate de toleranță, respectarea alterității și spirit colaborativ. Elveția, Belgia, Canada, metropole precum New-York sunt numai câteva exemple, dintre cele mai cunoscute. Multiculturalismul în această formulă constituie un teritoriu comun în care grupurile există și se dezvoltă împreună, colaborează pe toate liniile existenței, influențându-se reciproc, împrumutând unele de la altele elemente specifice de cultură, spiritualitate, limbă, ritualuri, tradiții, dar păstrându-și, în datele ei esențiale, identitatea etnică, lingvistică, culturală, spirituală, religioasă.

O hartă ideală a spațiului multicultural l-ar reprezenta împărțit în regiuni și microregiuni delimitate de granițe permeabile, în care fiecare dintre acestea ar semnifica o comunitate ori

un grup identitar. În fiecare subdiviziune, ca areal al fiecărei identități, comunitatea care o locuiește se manifestă în termenii culturii proprii și ai valorilor ei identitare. Dar fiecare perimetru nu există izolat, autonom, rupt de întreg, ci integrat întregului, ca parte structurantă a acestuia, fără de care întregul însuși își pierde identitatea multiculturală. Aceasta înseamnă că toate grupurile și comunitățile sunt angrenate într-un mecanism al coexistenței, al colaborării și sinergiei. Imaginea poate fi reconceptualizată sub semnul principiului director al Uniunii Europene, „unitate în diversitate" sau „uniți în diversitate". În context, principiul poate fi urmărit și la nivelul comunităților, și la nivelul indivizilor. În această ipostază, multiculturalismul poate crea un spațiu fecund, al armoniei și eflorescenței spirituale și culturale, ca un concert polifonic, ale cărui armonie și cromatică spectaculoasă se nasc din diversitatea vocilor. Prin relațiile de comunicare și colaborare dintre comunitățile constitutive, comunități cu *granițe deschise*, multiculturalismul se dezvoltă și se manifestă pe bază de schimburi și cooperări interculturale, devenind în egală măsură ceea ce am putea considera *interculturalism*.

O altă situație este cea în care grupurile și comunitățile identitare sunt separate de *granițe închise*, când între comunități nu există comunicare sau colaborare ori, dacă există, acestea sunt superficiale și conjuncturale. Este un model definit de conservatorism, de lipsă de deschidere și refuz al valorilor care definesc astăzi existența în cadrul diversității, precum toleranța, respectul pentru celălalt, buna-înțelegere etc. Favorizează, în schimb, exacerbarea identității de grup, a existenței în limitele tradiției, valorilor și aspirațiilor specifice, care structurează și viziunea assupra a existenței și abordarea practică a acesteia. Coabitarea este doar una geografică, spațială, nu și socială, culturală și spirituală. În astfel de cazuri, cel mai important cuvânt îl au diferențele, nu asemănările, elementele și valorile specifice, și nu cele comune. Lipsa coexistenței și a colaborării determină izolaționismul, autismul la nivelul fiecărui grup și duce la accentuarea trăsăturilor specifice.Sunt situații în care valorile și idealurile diverselor comunități care coexistă într-un spațiu multicultural, pe fondul diferențelor specifice, pot intra în contradicție. Închiderea între zidurile propriilor identități, cu tot ceea ce presupun acestea, limbă, valori, tradiții, obiceiuri, modele etc., izolarea, conservatorismul, refuzul dialogului și al cooperării în interiorul diversității transformă spațiul multicultural într-un cadru de potențiale tensiuni și conflicte între grupuri, între identități și modele de existență diferite, nefavorabil emulației polifonice într-o manifestare existențială și culturală concertată.

O altă ipostază a multiculturalismului este situația în care granițele imaginare dintre comunități se șterg, iar membrii acestora se amestecă între ei, multiculturalismul *granițelor absente*. Cu timpul, comunitățile se dizolvă una într-alta, poate chiar înainte de a se fi manifestat în grupuri identitare cu conștiință de sine, formând o populație mixtă, un melanj uman de rase, naționalități, etnii, limbi, religii, culturi, valori etc. În cadrul acestui proces, identitățile, la nivel, mai întâi, de grup, apoi de individ, se șterg și ele. În schimb, prin diluarea identității individuale și prin mimetism, se formează o supraidentitate, din valori și elemente de împrumut, fără o bază solidă, fără repere, fără obiective comune, fără idealuri de grup, de comunitate, ci doar individuale. Populația rezultată dintr-un astfel de amestec este o însumare haotică de individualități, o masă de indivizi care își uită rădăcinile, nu mai au în comun valori și repere identitare, idealuri comune, ci doar obiective individuale și, eventual, scopuri comune conjuncturale. Ei ies din sfera de acțiune a principiului „unitate în diversitate" și intră într-o altă formulă care poate fi definită ca „diversitate fără unitate". Evident că un astfel de model al „multiculturalismului" nu constituie un mediu propice al coexistenței, armoniei și colaborării. Dimpotrivă, este un cadru care prezintă potențial și risc ridicat de conflict prin evoluția și ciocnirea intereselor și aspirațiilor individuale, care poartă, totuși, ca o *forma mentis* perpetuată în ADN-ul comunității, amprenta mentalităților originare, persistente încă la nivelul grupurilor.

În raport cu această realitate a zilelor noastre, fenomenul multicultural, Noul Umanism are un teren propice de manifestare în primul model almulticulturalismului, cel al granițelor deschise. În spațiul acestuia, afirmarea identității și a valorilor specifice fiecărei comunități se află în echilibru cu existența colaborativă sub auspiciile valorilor comune de azi, ale acceptării, respectului și toleranței, ale drepturilor și libertăților fundamentale ale omului, într-un cadru al „unității în diversitate". În același timp, cel din urmă „model" al multiculturalismului, al granițelor absente, tinde să devină o realitate din ce în ce mai extinsă prin mobilitățile de populație și, în special, prin fenomenul migrației. Prin consecințele pe care le determină, mixajul uman și social, diluarea identităților, pierderea treptată a valorilor, reperelor și idealurilor de existență dezvoltate și perpetuate în cadrul civilizațiilor și societăților tradiționale, de-a lungul mileniilor, aceste tip de multiculturalism, al amestecului, diluării și disoluției identitare, dublat de procese de masificare și uniformizare, reprezintă o amenințare la adresa Noului Umanism. O amenințare, pentru că, prin sistemul de drepturi, libertăți, valori și idealuri pe care îl propune, Noul Umanism privilegiază omul cu identitatea și demnitatea sa, cu obiectivele și aspirațiile sale legitime, care îl definesc ca ființă liberă, autonomă, în mediul larg al diversității și sinergiilor create în interiorul lui. Or, multiculturalismul în forma lui haotică, care favorizează uniformizarea grupurilor și indivizilor într-o masă amorfă, lipsită de identitate, nu poate oferi un cadru de manifestare valorilor și idealurilor Noului Umanism.

5. Noul Umanism și Corectitudinea Politică

Corectitudinea politică (*political corectness*), concept cu rădăcini în secolele XVIII-XIX, dar reinventat spre sfârșitul secolului trecut, definește astăzi o ideologie a protejării, prin măsuri de ordin lingvistic și politici de ordin general, a persoanelor, grupurilor și comunităților defavorizate, a celor aflate în minoritate (etnică, religioasă, sexuală etc.), situate astfel sub riscul discriminării și al segregării. Având la început o adresabilitate focalizată pe situații sociale particulare și o arie de semnificație restrânsă, conceptul a parcurs o evoluție spectaculoasă în cadrul procesului globalizării, extinzându-și aria de acțiune. Astăzi, corectitudinea politică este o politică ea însăși de anvergură globală, care influențează evoluția individului și a societății. Considerată subsecventă marxismului sub forma unei ideologii neomarxiste, cu rădăcinile teoretice în Școala de la Frankfurt, rolul ei director este incontestabil în lumea actuală, care se află sub directa ei acțiune, în ciuda valului de critici care o însoțește.

Ideologia corectitudinii politice se manifestă cu prevalență la *nivel lingvistic*, focalizându-se pe modurile de exprimare și de referire (numire, apreciere, calificare etc.) în raport cu persoanele sau grupurile considerate a fi vulnerabile la nivel social în cadrul majorității. Zona de interes a acesteia nu privește numai prezentul, ci se extinde și asupra trecutului, investigând, într-un demers retroactiv, arii tot mai largi ale culturii și civilizației. În numele corectitudinii politice, anumiți termeni de identificare a unor grupuri umane, considerați peiorativi, sunt înlocuiți cu alții. Același principiu acționează și în cazul unor autori și opere din literatura universală, în sensul schimbării unor moduri de numire ori adresare (*The Adventures of Huckleberry Finn* etc.) sau chiar a titlurilor, considerate rasiste, ofensatoare ori minimalizatoare. Alte cazuri de corectitudine politică pun sub index termeni ca: *B.C.* (Before Christ) și *A.D.* (Anno Domini), *Miss* și *Mrs*. (și pe corespondenții lor din alte limbi, franceză, germană), denumirea unor meserii considerate umilitoare ori chiar cărți întregi, impun folosirea de termeni paraleli pentru fiecare gen în cazul unor funcții și profesii numite tradițional cu substantive masculine, susțin eliminarea unor simboluri definitorii pentru identitatea religioasă (icoanele din școli, crucile de pe biserici) etc. Totul, în numele egalității

de gen, al ideologiei promovate de mișcările feministe, al antidiscriminării, susținerii minorităților și a diversității.

Revenind la prezent, tot în ideea de a proteja persoane și grupuri vulnerabile din punctul de vedere al discriminării, anumiți termeni sunt eliminați și chiar interzișI, fiind substituiți cu alții. Trebuie menționat că, în acțiunea ei din ce în ce mai intensă și pe arii tot mai largi, corectitudinea politică intră sub riscul unor abordări excesive, unele situate sub semnul absurdului. În mod paradoxal și ironic, pentru evitarea unor situații critice, uneori extreme, ideologia în cauză promovează soluții care, ele însele, privite din perspectiva opusă, pot fi considerate extreme. Pe principiul acțiunii și reacțiunii, ca într-un joc de oglinzi, în anumite situații, încercând să protejeze anumite grupuri de atitudini ori nume considerate ofensatoare, poate ofensa alte grupuri umane. Există liste cu exemple care pot fi considerate mai degrabă aberante și extreme. Riscul ideologiei în cauză este de a înlocui unele extremisme cu alte extremisme, de a deveni din *corectitudine politicăincorectitudine politică*.

Alte forme de manifestare a corectitudinii politice constau în măsuri și politici pentru susținerea comunităților defavorizate, subsumate conceptului de *discriminare pozitivă*. Acesta se află la antipodul discriminării propriu-zise și se referă la sprijinirea minorității aflate în situații defavorizate și amenințate de discriminare. Două aspecte trebuie subliniate ca teme de preocupare, cu potențial de risc în cadrul conceptului director al corectitudinii politice. Primul e de ordin terminologic. Chiar dacă se numește *discriminare pozitivă*, noțiunea în sine de *discriminare* are o conotație negativă prin excelență și creează astfel un paradox nu numai semantic și conceptual. La nivel logic, conceptul în cauză antrenează ideea că discriminarea pozitivă poate genera, ca într-un sistem de vase comunicante, discriminarea negativă, conturând astfel un cerc vicios. Cel de-al doilea aspect îl traduce pe primul la nivelul realității și se referă la aria de acțiune a discriminării pozitive, care, în tentativa corectă, de vocație socială și umană, de a sprijini pe cineva, ar putea afecta pe altcineva într-o formă sau alta, încălcându-i sau limitându-i drepturile ori libertățile, prin nerespectarea granițelor fine și fragile dintre indivizi și dintre cele două concepte: discriminare pozitivă și discriminare negativă.

Deși pleacă de la o idee cu profundă întemeiere morală,de esență umanistă, corectitudinea politică este amenințată de o serie de riscuri. Prin absolutizarea principiului pe care este construită, prin alunecarea către abordări exagerate, uneori aberante, corectitudinea politică se poate transforma în contrariul a ceea ce este. Abordarea radicală, lipsită de nuanțe, evaluarea rigidă, în afara cadrului istoric și cultural, a unor nume de opere, denominații, termeni etc., pot conduce la situații absurde, grotești pe alocuri. Raportul sensibil dintre majoritate și minoritate trebuie tratat cu respectarea drepturilor și libertăților ambelor categorii. Accentuarea doar pe drepturile uneia dintre categorii, în termenii corectitudinii politice și ai discriminării pozitive, riscă să afecteze, să limiteze sau chiar să ignore drepturile, libertățile și opțiunile celeilalte. Tendința spre interpretări și abordări extreme a corectitudinii politice o poate situa în contradicție cu principiul de bază al Noului Umanism, care așază omul, libertatea demnitatea, aspirațiile și idealurile sale în centrul lumii contemporane. Din acest punct de vedere, corectitudinea politică în ipostaza excesivă, generatoare de soluții extreme, constituie o amenințare pentru coerența Noului Umanism în procesul metamorfozei acestuia dintr-o utopie, ancorată într-un cer general al umanității, care transcende istoria, dar acoperă și prezentul, în realitate. Pentru a-și îndeplini misiunea pentru care a fost dezvoltată ca o ideologie a lumii contemporane, subsumată Noului Umanism, corectitudinea politică, precum, de altfel, toate celelalte concepte și instrumente de traducere a lor practică, între care, desigur, și discriminarea pozitivă, trebuie abordate cu luciditate, realism, echilibru și responsabilitate pentru toți cei implicați, adică pentru toată societatea, în întreaga ei diversitate.

6. Noul Umanism: Utopie? Distopie? Utopie posibilă?

În vasta ei complexitate și diversitate, lumea de azi este teatrul unor evoluții contradictorii și tendințe divergente. Preocupările pentru om și civilizație, pentru cultură, educație, știință, diversitate culturală, spiritualitate, conservarea și protejarea patrimoniului cultural reprezintă o coordonată de evoluție, dezvoltată prin acte juridice, documente internaționale, tratate europene, legislații naționale, programe și proiecte de anvergură, care culminează cu Anul European al Patrimoniului Cultural 2018. În același timp, se desfășoară procese și fenomene de anvergură mondială care nu susțin întotdeauna eforturile și acțiunile subsumate Noului Umanism sau riscă, cel puțin, să le imprime un nou sens. Chiar dacă astăzi se vorbește deja de „deglobalizare", mai mult din punct de vedere tehnic, procesul de uniformizare globală continuă în mod vertiginos, fie și numai în virtutea acțiunii tehnologiei digitale. Globalizarea, cu procesele ei subsecvente, cum sunt atenuarea până la ștergerea, pe termen lung, a diversității, amestecul global al populației, uniformizarea civilizației, masificarea societăților, mediocrizarea și anonimizarea omului, constituie un risc la adresa Noului Umanism și, cel puțin, o temă serioasă de reflecție.

Noul Umanism ca ideologie care se cristalizează din mers se dezvoltă într-o epocă dominată, sub toate aspectele existenței, de tehnologia digitală. Tehnologia susține Noul Umanism, este un suport important și un mod de expresie al acestuia, dar, în același timp, riscă să-l diversioneze, să-l transforme dintr-o utopie de esență umanistă, din seria utopiilor istorice ale civilizației, într-o utopie negativă. Pe de o parte, Noul Umanism se asociază cu tehnologia digitală, pe de altă parte, explozia și extinderea tehnologiei tind să submineze Noul Umanism în însuși substanța lui umanistă. Are loc un proces de remodelare a omului în termeni tehnologici, de digitalizare a existenței și a ființei umane, care implică nu numai partea exterioară a existenței, ci și straturile profunde ale minții, psihicului, subconștientului. Omul prezentului și, mai ales, omul viitorului trăiește, dar ajunge să și gândească și să simtă digital. În mod doar aparent paradoxal, deși tehnologia constituie un vast cadru și suport al educației, cercetării, științei și cunoașterii, tot tehnologia cu atracțiile și provocările ei îi îndepărtează pe mulți, mai ales pe tineri, de educație, de lectură, de studiu aplicat. Impactul tehnologiei asupra existenței și a ființei umane, care transformă individul în *user*, tinde să determine un proces de despiritualizare și dezumanizare a omului.

În formula lui istorică, multiculturalismul constituie un cadru al diversității și colaborării, anticipând cu mult principiul director al Uniunii Europene „unitate în diversitate". Coexistența comunităților în spiritul valorilor proprii, dar sub auspiciile unui set de valori și principii împărtășite de toți, care transcend diferențele, dialogul și cooperarea fac din multiculturalismul istoric un model de coabitare, cu efecte benefice pe plan social, uman, spiritual și cultural. În același timp însă, mișcările globale de populații, fenomenul în extindere al migrației determină un alt tip de multiculturalism, aflat în plină dezvoltare, un multiculturalism haotic care favorizează amestecul populațiilor, raselor, limbilor, religiilor, culturilor și duce în cele din urmă la diluarea și chiar pierderea identităților proprii. Acest proces de mixaj uman și social poate genera cu timpul pierderea memoriei identitare, a valorilor culturale și spirituale proprii în cercuri sociale tot mai largi și transformarea progresivă a noii populații rezultate din amestecul global într-o masă amorfă, fără identitate, fără valori spirituale întemeietoare, fără repere, orizonturi și idealuri. O astfel de realitate, posibilă date fiind evoluțiile de azi, în linia unul multiculturalism spontan și anarhic, fragmentat la extrem, intră în contradicție cu ideea Noului Umanism.

O temă de importanță majoră o reprezintă corectitudinea politică, un concept complex și controversat, o ideologie dominantă în epoca Noului Umanism. Există posibilitatea ca, prin

absolutizarea principiului, dincolo de limite și nuanțe, prin abordarea rigidă a apărării drepturilor și libertăților, prin exacerbarea discriminării pozitive și impunerea unor măsuri care tind să ignore drepturile, opțiunile și opiniile *celorlalți*, corectitudinea politică să constituie un risc și o amenințare din interior la adresa Noului Umanism. Edificată pe o viziune umanistă, cu fundament etic, corectitudinea politică, judecând după unele evoluții de până acum, riscă să sufere, așa-zicând, de prea mult umanism. Augmentarea în viziune și politici a principiilor umanismului duce la grave dezechilibre în cadrul raporturilor sociale și umane și la tensiuni care transformă societatea într-un cadru al discordiei și conflictelor, departe de proiecția umanistă a coexistenței armonioase și sinergiilor creatoare sub semnul unor valori și idealuri comune. O asemenea abordare constituie un exces care dăunează umanismului însuși și Noului Umanism ca proiecție și proces.

În aceste condiții, apar o serie de contradicții între eforturile care se fac la nivel european și internațional subsumate ideii Noului Umanism, care privesc respectarea drepturilor și libertăților fundamentale ale omului, armonia socială, condiția ființei umane, prosperitatea, reformarea și dezvoltarea educației, cercetării, științei și cunoașterii, susținerea și stimularea culturii, protejarea, conservarea și dezvoltarea patrimoniului cultural, și o serie de procese și fenomene care se manifestă activ și dominant în lumea contemporană (globalizarea, pragmatismul valorilor materiale și consumerismul, tehnologia excesivă, multiculturalismul haotic și fragmentat, corectitudinea politică și discriminarea pozitivă duse la extrem). Aceste contradicții pot constitui riscuri și amenințări la adresa Noului Umanism și îl pot submina din exterior și interior. Depășirea lor reprezintă condiția fundamentală a transformării Utopiei într-o utopie posibilă, deci, cu timpul, în realitate. Altfel, există în istorie exemple de utopii, mai mici sau mai mari, care, când au fost transpuse în realitate, au devenit distopii.

BIBLIOGRAPHY

Ben Rafael, Eliézer, Sternberg, Yitzhak, *Identity, Culture and Globalization*, BRILL, 2002
Carey, John, *The Faber Book of Utopias*, Faber & Faber, 2000
Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, Penguin Books Limited, 1993
Harari, Yuval Noah, *Homo Deus: A Brief History of Tomorrow*, Harvill Secker, 2015
Harari, Yuval Noah, *Sapiens. Scurtă istorie a omenirii*, Polirom, 2017
Hughes, Geoffrey, *Political Correctness: A History of Semantics and Culture*, John Wiley & Sons, 2011
Huntington, Samuel, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Simon & Schuster, 1997
Ivan, Sorin, *The Challenge of the New Humanism*, Renaissance, 2012
Kahn, J. S., *Culture,Multiculture, Postculture*, Sage, 1995
Lea, John, *Political Correctness and Higher Education: British and American Perspectives*, Routledge, 2010
Lohr, Steve, *Data-ism: The Revolution Transforming Decision Making, Consumer Behavior, and Almost Everything Else*, Harper Collins, 2015
McLuhan, Marshall, Powers, Bruce, *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford University Press, 1992
Mehta, Venu, *Multiculturalism & Globalization: Society, Literature, Education*, Prestige Books International, 2013
Murdock, Elke, *Multiculturalism, Identity and Difference: Experiences of Culture Contact*, Springer, 2016
Segal, Howard. P., *Utopias: A Brief History from Ancient Writings to Virtual Communities*, John Wiley & Sons, 2012

Schwartz, Howard, *The Revolt of the Primitive: An Inquiry into the Roots of Political Correctness*, Routledge, 2017
Toffler, Alvin, *Future Shock*, Random House Publishing Group, 1984
Wilson, John K., *The Myth of Political Correctness: The Conservative Attack on Higher Education*, Duke University Press, 1995

THE TRAVEL OF ONE'S SELF INTO THE OTHER-A POSSIBLE ANTHROPOLOGICAL APPROACH OF JOSEPH CONRAD'S LITERARY WORK

Codruța Mirela Stanisoara
Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: For a long time, and perhaps even still, there has been no similarity between the amthropological research and the literary text. Postmodern literary criticism has developed new perspectives that connect anthropology with literature.
Our approach based on a research study abroad should be considered an interdisciplinary one that aims at looking into the literary text through anthropological lenses. Rethinking and reevaluating Joseph Conrad's literary work from this angle claims a new appraoch of the self as related to the ***other****. Like the anthropological fieldworker,Conrad's characters make an ethnic leap into the* ***other****'s culture, and this immersion is not only a physical movement into space, but also a pschylogical journey into the* ***other****'s space and self. Such ideas as transculturation, cultural displacement and assimilation, identification with the other, L'autre c'est moi-meme converge into the same direction.*

Keywords*:literature, anthropology, self, otherness, transculturation*

Traditionally anthropology and literature have been separated through their objects: the first is about patterns of human behavior and culture, the latter about text and literary analysis. However a new wave of "symbolic anthropology" has been developed by some anthropologists as Clifford Geertz, Victor Turner, or David Schneider, out of whom Geertz is probably the most explicit as concerning the similarity between culture and text.

In *The Interpretation of Cultures* (1973) he states that culture is a system of signs and symbols that should be interpreted as we would a text. The new modern type of writings is also an organic one and should be looked at in the same direction .Reflections on the two disciplines complicity have been growing after 1973 with Talal Asad's *Anthropology and the Colonial Encounter*. A new focus appeared that of textuality, to be found in anthropology and this has led to borrowing of techniques and theories by ethnographers who experienced with such literary devices as intertextuality, juxtaposition,etc. Ethnography is to be seen here as methodology of anthropology.

Both Geertz and Clifford analyze the writings of Borislav Malinovski, a famous anthropologist, in parallel with those of Conrad's. This was possible with the evidence of the Malinovski's diary published posthumously. The parallel mirrors similarities in situations and in concerns (Conrad's Polish exile, his becoming author in English, his approach of the exotic)between the anthropologist, Malinovski and the modernist writer. Moreover Clifford shows that Malinovski among the Trobrianders experienced a" crisis of self", the same with the one attributed to Jim and Kurtz, Conrad's characters.

The two are even more connected to one another by the paradigms of their writings: self and the *other*. Here is what a young ethnographer, Loring Danforth writes about in *The Death Rituals of Rural Greece* whom we quote from with some ellipsis:

"Anthropology inevitably involves an encounter with the Other. All too often, however, the ethnographic distance that separates the reader of anthropological texts and the anthropologist himself from the Other is rigidly maintained and at times even artificially

exaggerated. In many cases this distancing leads to an exclusive focus on the Other as primitive, bizarre, and exotic. The gap between a familiar "we" and an exotic "they" is a major obstacle to a meaningful understanding of the Other, an obstacle that can only be overcome through some form of participation in the world of the Other."

Clifford Geertz claims that only a few anthropologists, Malinovski being one of them, may be recognized as having a distinctive literary style. In his diary self and the *other* are revealed by means of introspection from a double perspective: the author's and the ethnographer's. The self is unveiled by the author to the anthropologist and vice versa, and this shift becomes possible in the literary text.

Conrad's works, like the anthropology which they were so often allied with, chartered new geographical routes from Congo to Borneo, from South America to Malaysia, in which he depicted the contacts and conflicts of so-called primitives and European peoples. The journeys traced literal wanderings, and also, perhaps more significantly, involved psychological journeys. Almost by definition, anthropology traced journeys to distant lands.

Michael Levenson comments: 'And in the view of Heart of Darkness that has prevailed until recently, the fiction has been regarded as a paradigm, almost a defining instance of interior narrative. Within this conception, Marlow's journey, only incidentally involves movement through physical space; in essence it represents a "journey into self", an "introspective plunge", "a night journey into the unconscious" (Michael Levenson, Modernism and the Fate of Individuality: Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf(Cambridge University Press, 1991, p 5-6).

If for the anthropologists the journeys are mere acts of fieldwork, Conrad's works on primitive culture turn into psychological journeys, exhaling cultural anxiety.

John Griffith in "*Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma*(p.5) speaks about the *anthropological dilemma* that applies not merely to the scientific concerns of anthropology or the analysis of particular cultures, but more widely to the cultural attractions and animal aversions which have become known as " primitivism". The journeys of these Victorian writers coincided with the philosophical meanderings of anthropological writers like the founder of cultural anthropology, E.B. Tylor."

"The anthropological dilemma, which arose in the light of Victorian science and travel literature concerned the ability of people of one culture(particularly 'civilized' societies) to penetrate the thought of another society('the primitive').(p10)

Conrad's writings reflect from a modern perspective, transculturation, meaning not only the physical, field approach of another culture, but also a relation between the self and the world, that raises the question of whether there is a world to which the self belongs.

Michael Levenson comments on a condition that persists all through Conrad's work, a radical disorientation that shadows any stable relation between the self and the world, and that raises the question of whether there is a world to which the self belongs. Levenson's comment suggests a similar problem to that posed in relation to anthropological fieldwork, in which the fieldworker is questioned a stable sense of self identity. Like him, Conrad's characters make 'an ethnic leap' into 'others' culture and this immersion is not only a physical movement in space, but also a psychological journey into one's self and into the *other*'s. When Jim, for example, climbs over the wall into Patusan, he makes a leap into the unknown and it is the kind of 'ethnic leap' that both Conrad and his characters make. Here, we disagree with John Griffith who affirms that "Unlike the anthropologist, though, Conrad's characters are often unable fully to penetrate the *other* culture."

Boris Malinovsky, a famous anthropologist in his diary, finally, claims the opposite. Both the fieldworker and the author are able to penetrate other cultures at even dislocation. Anthropologists as James Clifford, Clifford, Geertz recognized the difficulties of transcultural identification.

Marlow is also aware of this sense of cultural isolation in *Heart of Darkness*. In relating his journey down the African coast, he remarks: "The idleness of a passenger, my isolation amongst all these men with whom I had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform somberness of the coast, seemed to keep me away from the truth of things".

The fieldworker is often caught paradoxically between worlds as 'friend and stranger,(…)as participant and observer'.

Like the anthropologist who engages in fieldwork, Conrad's characters often isolate themselves from their own culture. The sense of isolation is also emphasized in *Lord Jim*: "It is when we try to grapple with another man's intimate need that we perceive how incomprehensible are the beings that share with us the sight of the stars and the a warmth of the sun. It is as if loneliness were a hard and absolute condition of existence(LJ 179-80).

The question is to what degree are these 'leaps' possible? Do Conrad's characters abandon their cultural identifications? Do they cut themselves off from their own cultures?

Seemingly Jim and Kurtz do that. But what about their own selves*?*

'Jim took the second desperate leap of his life-the leap that landed him into the life of Patusan, into the trust, the love, the confidence of the people'(LJ 380). Only through abandoning his identification with his own race is Jim able to establish his status in the community of Patusan. Similarly, Kurtz purposefully cuts himself off from his own culture of another but not by negating their own selves. They insert into the *others* trying *to go native* and give themselves a secondary identity. The motif *of going native* exists in anthropological literature, too. Conrad's characters do not cease to an ethnic surrender, they transcend their selves into the *others.*

Still there are differences regarding how deep this immersion is: Marlow is more an observer than a participant trying to keep distance while the process of *going native* works with Kurtz. The differences between Marlow and Kurt reflect the two different temptations of Victorian anthropology: the first tries to impose the moral standards of the society, the latter is that of entirely *going native.*

Our approach doesn't claim to be a thorough analysis of the travel of one's self into the *other* , it is only one of the ways of revisiting and reevaluating Conrad as a modernist writer from the perspective of 'High Science', how anthropology is often called. The travel becomes a return voyage between 'High Romance' and 'High Science'.

BIBLIOGRAPHY:

ASAD,Talal, *Anthropology and the Colonial Encounter*, Atlantic Highlands,N.Y.Humanities,1973

CLIFFORD,James, *On Ethnographic Self Fashioning: Conrad and Malinovski*, Stanford University Press, 1986.

CONRAD,Joseph, *Heart of Dearkness*, Macmillan Collectors Library, 2018

DANFORTH,Levenson,*The Death Rituals of Rural Greece* ,Princeton,N.Y.,1982

GEERTZ,Clifford, *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Stanford University Press, 1988.

GRIFFITH,John,W, *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma*, Oxford University Press, 1995.

LEVENSON,Michael,(ed.),*The Cambridge Companion to Modernism*,Cambridge University Press, 1999

UN CONTEXTE QUI DEVIENT TEXTE: LE REGARD DE LIUTPRAND DE CRÉMONE SUR BYZANCE

Mihaela Chapelan
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University/ University of Bucharest

Abstract :Whether one refers to it as „context", such as the vast majority of linguists of the pragmatic school, or as "communication situation" or "enunciation situation", it is undeniable that the structuralist paradigm postulating a net separation between the text and its enunciation conditions is schematic and restrictive; the study of the context as a factor both external and internal to the literary work proved indeed to be one of the most fertile and rich direction in contemporary literary theory. Our lecture sets out to analyze the intertwining between Liutprand de Crémone's – a pioneer for Western travelers in the Eastern European space – two accounts of his diplomatic mission to Byzantium, and the historical positioning of the author. We will also highlight the hybrid character of these writings, which, on the one hand, are held as historical accounts, especially in regard to the numerous notes centered on anthropologic aspects of societal life in the described cultural and political area, but on the other hand, are infused with a subjectivity that runs the whole gamut from wide-eyed amazement to acrid invective, and often unabashedly resorts to fictional devices.

Keywords:context, enounciation, textual hybridity, paratop, Liutprand de Crémone

Qu'on l'appelle „contexte" – comme la plupart des linguistes d'orientation pragmatique - ou bien „situation de communication" ou „situation d'énonciation", il est évident que l'attitude structuraliste de séparation du texte de ses conditions d'énonciation n'est plus de mise, l'étude du contexte comme un élément qui se situe à la fois à l'extérieur et à l'intérieur du texte, où il laisse des traces, constituant l'une des directions les plus fécondes de la critique littéraire actuelle.

C'est de cette perspective que nous nous proposons d'analyser la relation entre les deux récits que nous a légués Liutprand de Cremone sur la cour byzantine du milieu du X^{e} siècle et la posture historique où il s'est vu placer.

Ce personnage d'arrière-plan a réussi à se sauver de l'oubli de la postérité non pas par ses agissements politiques, mais par la force des deux textes où il relate ses ambassades à Byzance, textes dont le statut reste hybride, pouvant être considérés à juste titre comme des textes - documents, mais aussi comme des textes contaminés par une subjectivité évidente qui, évoluant de l'émerveillement au pamphlet, n'hésitent pas à recourir aux procédés de la fiction. Pour le chercheur ou le simple lecteur qui voudraient comprendre la genèse de la « légende noire » dont a joui et joue encore l'Empire byzantin, il est essentiel de se pencher sur le rôle de Liutprand de Crémone dans la création et la transmission de cette légende.

Liutprand est né autour de l'an 920 à Pavie, dans une famille aristocrate de la cour lombarde d'Hugues d'Arles, roi de Provence et d'Italie (880 – 947). Devenu plus tard évêque de Crémone, il a servi plusieurs des princes de l'époque qui se disputaient les terres italiennes car, après la chute de l'empire carolingien, la Péninsule italienne était devenue un champ de bataille non seulement pour la possession proprement dite de ses territoires, mais surtout comme un atout dans la compétition pour le titre d'empereur d'Occident. Parmi ceux qui aspiraient à ce titre, Liutprand a servi d'abord Hugues d'Arles, ensuite son vainqueur Bérenger, marquis d'Ivrée (900 – 966), pour devenir à la fin diplomate et historien officiel

d'Otton I[er] (912 – 973), chef de la Maison de Saxe et roi des Francs et des Lombards, couronné « empereur auguste » à Rome, en 962.

En qualité de diplomate, Liutprand s'est rendu par deux fois à Constantinople. D'abord en 949, chargé d'une ambassade auprès de l'empereur byzantin Constantin VII Porphyrogénète, et puis, vingt ans plus tard, en 968, lorsqu'à Constantinople régnait le basilée Nicéphore II Phocas.

Lors de son premier voyage il a pour mission d'obtenir la reconnaissance de Bérenger comme roi d'Italie. Au livre VI de l'*Antapodosis*, Liutprand fait le récit de cette première ambassade, en fournissant d'innombrables détails qui nous permettent de pénétrer au cœur d'un monde particulier, celui de Byzance, la « Reine des villes » qu'on venait voir des quatre coins du monde. Avec l'œil attentif d'un vrai anthropologue de l'espace socioculturel byzantin, Liutprand note de nombreux aspects concernant l'accueil des ambassadeurs des peuples étrangers (pris en charge par une escorte dès leur entrée sur le territoire byzantin), les réceptions et les banquets organisés en leur honneur, en énumérant jusqu'aux plats spécifiques ou aux jeux de divertissement, raconte les négociations en cours ou décrit avec une plume alerte les processions annuelles auxquelles il participa.

Une place à part dans le cadre de sa relation est accordée à la description du Grand Palais du *basileus* qui, selon la terminologie mise en place par Michel Foucault, pourrait être considéré comme une véritable hétérotopie. Foucault définissait les hétérotopies comme «des lieux réels, effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, des sortes d'utopies effectivement réalisées, dans lesquelles […] les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés ou inversés, des sortes de lieux qui sont hors tous les lieux, bien qu'ils soient localisables»[1] En moins de mots, ce sont des lieux «autres» par rapport à tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent. Bien que parmi les exemples d'hétérotopies mentionnés par Foucault on ne retrouve pas le Palais ou la Cour monarchique, nous pouvons sans trop d'hésitations compléter la liste des hétérotopies avec ce nouvel exemple. Une cour (impériale, royale ou, plus récemment, présidentielle) constitue une hétérotopie traditionnelle presque universalisante, existante dans la majeure partie des cultures, mais que les sociétés, en fonction de l'évolution de leurs mentalités, ont fait fonctionner d'une façon différente d'une époque à l'autre ou même d'un monarque à l'autre.

A ce nouvel exemple d'hétérotopie, il faudrait ajouter une nouvelle catégorie, que je nommerais *hétérotopies d'élection*. Une cour impériale est en effet un lieu privilégié, réservé à certains « élus » et interdit à la majeure partie des sujets. Toute hétérotopie suppose justement un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, l'isole et la rend pénétrable. L'affirmation de Foucault « on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin » (p. 760) est parfaitement applicable au fonctionnement d'une cour monarchique. Ainsi, Liutprand de Crémone insiste à plusieurs reprises, surtout dans le récit de sa deuxième ambassade, sur la difficulté de se faire recevoir à la cour impériale byzantine. Durant sa première ambassade, il a la chance de ne pas attendre trop longtemps avant d'être reçu, mais comme d'autres témoignages de l'époque l'ont confirmé, les longs délais d'attente imposés aux étrangers devant les portes de la ville ou devant les portes du Palais impérial faisaient partie d'une stratégie byzantine courante, qui ne visait pas forcément à les humilier, mais plutôt à mettre davantage en valeur la faveur qu'on leur accordait. Dans une chronique de l'époque qui relate le voyage de la princesse des Varègues russes, Olga, la première femme souveraine barbare reçue par le basileus, on signalait le fait qu'on l'avait fait attendre si longtemps devant les portes du Palais que toute la magnificence avec laquelle on l'avait reçue ultérieurement ne lui avait pas fait oublier cette vexation. Ainsi, lorsque plus tard l'empereur

[1] M. Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 755

Constantin VII lui enverra des messagers chargés de lui faire une demande de tribut, elle les refusera en ces termes : le versement du tribut, il faudra l'attendre aussi longtemps qu'elle a attendue elle-même devant les portes du palais de leur basileus.

Qui plus est, l'admission au-delà des murs qui cloisonnent la Cour par rapport au reste de l'espace de l'empire n'est pas suffisante. Une fois qu'on y entre, il faut se soumettre à tout un rituel, car la vie à l'intérieur de cette hétérotopie est strictement réglementée par un cérémonial impérial hérité par endroits de celui de l'ancien Empire Perse et qui, aux yeux des voyageurs occidentaux semblait extrêmement rigide et compliqué, mais aussi très exotique. Mise en scène et glorification du pouvoir, ce cérémonial impérial avait pour fonction de rendre à la fois visible et intelligible la place prééminente de l'empereur et celle qui revenait à chaque individu selon son origine, son groupe social, sa dignité, son rang. Il reflétait la « Taxis », l'ordre du monde comme image de l'ordre divin. Voilà comment à l'intérieur de cette hétérotopie, on retrouve une première annulation de ce que les théoriciens modernes de l'espace (parmi lesquels Foucault lui-même) considéraient comme l'une des principales caractéristiques de l'espace médiéval : une hiérarchisation par oppositions très rigoureuses : lieux sacrés / lieux profanes ; lieux protégés / lieux ouverts ; lieux campagnards / lieux citadins ; lieux célestes / terrestres.

De tout le faste « inouï et merveilleux » (selon les propres mots de Liutprand) du cérémonial impérial, ce qui l'a marqué le plus, à en juger selon la minutie avec laquelle il la décrit, est la première réception auprès du basileus Constantin VII. Il s'agit d'une réception officielle, rituelle, qui a lieu au Grand Palais, dans la salle du trône, une « salle admirablement grande et belle que les Grecs appellent Magnaura, quasiment « magna aura », souffle puissant».[2] Selon les commentateurs de l'ouvrage de Liutprand, celui-ci doit s'embrouiller un peu dans la traduction, car il devait s'agir en fait de la *Magna Aula* (la Grande Cour). Mais à notre avis, l'erreur faite en dit long sur la mentalité de l'époque, et surtout sur cette extraordinaire exaltation du pouvoir du basileus, vu aussi comme représentant du pouvoir céleste. Comme on le sait, le syntagme « souffle puissant » est dans les écrits bibliques un syntagme qui renvoie à la divinité, d'où peut-être l'analogie étymologique un peu hâtive de Liutprand. En tout cas, c'est un syntagme qui va à merveille avec la mise en scène épatante qui entoure la présentation devant l'empereur. Ce qui retient plus particulièrement l'attention de Liutprand est le trône du basileus, et on lui doit l'unique récit qui nous en parle :

> *Il y avait devant le siège de l'empereur, un arbre de bronze, doré néanmoins, sur les branches duquel se trouvaient différentes espèces d'oiseaux, également en bronze doré et chaque oiseau, selon son espèce, émettait un chant différent. Le trône de l'empereur, quant à lui, était fait avec un tel art qu'il semblait tantôt humble, tantôt hors du commun, et sublime au premier coup d'œil. Des lions d'une taille immense, de bois ou de bronze, je ne sais pas, en tout cas couverts d'or, semblaient monter la garde ; frappant le sol de leur queue, ils rugissaient, et dans leurs gueules ouvertes on voyait bouger leurs langues.*[3]

Le commentaire qu'il ajoute sur sa propre réaction à la vue de ces « merveilles » nous prouve que malgré son jeune âge et son manque d'expérience diplomatique, Liutprand n'est pas dupe et comprend très bien le caractère de mise en scène époustouflante du cérémonial qui entoure le rituel de la *proskynèse* (une prosternation de tout le corps, face contre terre) auquel devaient se soumettre tous ceux qui approchaient l'Empereur :

[2] Liutprand de Crémone, *Ambassades à Byzance*, Toulouse, Anacharsis Editions, 2004, p.36
[3] Ibid.

> « *Et lorsque j'arrivai, les lions rugirent et les oiseux se mirent à chanter chacun selon son espèce, mais je ne fus pas saisi par la terreur ou par l'admiration ; en effet, j'avais été mis au courant par des gens qui connaissaient bien l'endroit.* »[4]

Au-dessus du trône du basileus, la mosaïque de la coupole représente le Christ Pantokrator trônant. L'analogie est évidente: au basileus céleste, unique, incontestable, correspond le basileus terrestre, lui aussi unique et au-dessus de toute contestation. Pour rendre encore plus saisissante cette analogie, la mise en scène cérémoniale se complique : lorsque les ambassadeurs s'abaissent pour la prosternation, l'empereur, sans faire le moindre mouvement, s'élève et se rapproche de l'icône du Christ Pantokrator :

> *Quand je levai la tête, raconte Liutprand, je vis l'Empereur, qui m'avait semblé auparavant d'une taille raisonnable, assis en hauteur à une distance modérée du sol ; et bientôt je le vis s'asseoir, portant d'autres vêtements, au niveau du plafond de la demeure ; je ne pus comprendre comment cela s'était produit, à moins peut-être qu'il ne soit porté par un argalio*.[5]

Un *argalio* était un engin mécanique, dont les Byzantins se servaient à l'époque pour soulever les troncs d'arbre. Même si Lituprand est le seul à avoir laissé un récit aussi détaillé de ce spectacle impérial de fantasmagorie mécanique, les historiens lui accordent crédit, car plusieurs témoignages, il est vrai, ultérieurs au sien, parlent de cet entichement du monde oriental pour ce qu'on pourrait appeler des automates ludiques, utilisés souvent lors des banquets pour impressionner ses invités. Au début du XIII^{e} siècle, par exemple, était devenu célèbre le manuscrit intitulé « Recueil utile de la théorie et de la pratique dans les procédés ingénieux », écrit et illustré avec des dessins révélateurs par Al-Jazarî, ingénieur personnel du roi de Diyar Baker, Nasir al-Din ben Quara Arslan. D'ailleurs, un fin connaisseur de l'histoire byzantine comme l'est Umberto Eco reprend dans son roman *Baudolino* les rumeurs de cette passion de l'époque pour les mécanismes secrets, en se servant de cela pour créer une atmosphère de suspens, qui entretient jusqu'à la fin de son livre le mystère autour de la mort de l'empereur Frédéric Barberousse.

Le récit de Liutprand concernant la réception des ambassadeurs étrangers par le basileus ne s'arrête pas là et d'autres informations nous permettent de redécouvrir ce monde hiératique, fermé sur lui-même, qui allait se dissoudre quelques siècles plus tard. Le basileus, par exemple, ne parlait jamais durant cette première entrevue et les ambassadeurs n'ont pas droit de se diriger tout seuls vers lui, mais uniquement soutenus et flanqués par deux eunuques. Une autre présence obligatoire, même lorsque l'ambassadeur parle très bien le grec, est celle de l'interprète. Le basileus peut pourtant choisir de communiquer, mais seulement par des gestes, traduits en paroles par un *silentiaire*, le « dépositaire des ordres et du silence » de l'empereur. Le rôle des interprètes, ainsi que celui des eunuques est, au-delà de celui purement défensif, d'imposer une distance supplémentaire entre le basileus et les autres hommes et, en même temps, d'assurer le contact. Liutprand s'attarde assez longtemps sur un autre élément spécifique à la cour byzantine, la présence des eunuques. C'est une spécificité que Byzance partage avec le reste du monde oriental, mais avec des différences assez marquées. Ainsi, les eunuques du monde byzantin jouissent d'une grande appréciation et ont accès aux plus hautes fonctions de l'empire, pratiquement à toute fonction sauf celle d'empereur. L'opération d'amputation qu'ils subissaient ne les rendait pas inférieurs aux autres, comme dans le reste de l'Orient, au contraire, par l'absence de sexe ils étaient assimilés symboliquement aux anges. Comme l'affirmait le philosophe roumain Andrei Plesu

[4]Ibid
[5] Idem, p. 37

dans son livre « Actualité des anges », les anges sont des *êtres de l'intervalle*, des intermédiaires entre la divinité et les humains. Voilà donc l'une des possibles explications symboliques de la présence obligatoire des eunuques comme accompagnateurs des mortels ordinaires qui étaient présentés au basileus.

Ambassade auprès de l'empereur de Constantinople Nicéphore Phocas, texte qui relate la deuxième mission de Liutprand, se situe en un contraste évident par rapport au récit émerveillé de la première ambassade. Ce texte inachevé reste un des plus vindicatifs, ayant tous les traits d'un pamphlet qui grossit et tourne au grotesque les événements racontés. Cette fois-ci, les Byzantins sont perçus seulement sous l'aspect d'une altérité radicale, inquiétante et méprisable. Dans ce sens, Liutprand fait preuve qu'il possède à fond l'art du pamphlet et le portrait caricatural qu'il retrace de Nicéphore Phocas en mettant en antithèse les chants d'adulation des *psalteis* officiels et son propre commentaire, reste, à notre avis, mémorable :

> *Alors qu'avançait le monstre, qui semblait ramper, les psalteis criaient fort pour l'aduler : « Voici venir l'étoile du matin, Eôs se lève dont le regard reflète les rayons du soleil, la pâle mort des Sarrasins, Nicéphore μέδων ....(c'est-à-dire « le prince » Puis ils chantaient aussi : Que notre prince vive de nombreuses années ! O peuples, adorez-le, vénérez-le et courbez la tête devant sa grandeur ! » Ils auraient fait preuve de beaucoup plus d'à-propos alors en chantant : « Viens charbon éteint, μέλάς (Noir) à la démarche de vieille femme, au visage de faune, viens campagnard, rôdeur des bois, homme aux pieds de chèvre, cornu, mi-homme mi-bête, rustre, indocile, barbare, dur, vilain, rebelle, Cappadocien. »*[6]

Même s'il continue à consigner le déroulement des processions, banquets ou autres fêtes auxquelles il est forcé de participer (cette fois-ci sa situation ressemblant plutôt à celle d'un prisonnier qu'à celle d'un ambassadeur), on ne retrouve plus ni la curiosité, ni l'objectivité de l'ethnologue, mais seulement le ton acéré de l'homme vexé, indigné qu'on ne lui accorde pas la place qu'il mérite dans le cadre de la hiérarchie cérémoniale. Il relate, par exemple, l'un des conflits qui l'oppose au *curopalate* Léon, le frère de l'empereur, lors du banquet offert pour célébrer les Saints-Apôtres. Durant ce banquet il fut placé tout au bout de la table et, pour comble de l'humiliation, derrière l'ambassadeur des Bulgares, « tonsuré selon l'usage hongrois, ceinturé d'une chaîne de bronze et, à ce que je crois, catéchumène »[7]. Si l'on tient compte des autres sources historiques, il n'est pas du tout certain et même peu probable que le Bulgare envoyé comme ambassadeur à la cour byzantine fût catéchumène, c'est-à-dire non encore baptisé. Il est possible que Liutprand ajoute cette information plutôt pour mettre en relief l'avilissement qu'il a dû subir lors de cette fête. Malgré les justifications du curopalate Léon et du protoasecrétis Simeon, qui lui expliquent que lorsque Pierre, le roi des Bulgares, avait prit pour épouse une princesse byzantine faisant partie de la famille impériale, ils avaient conclu par écrit des *symphona* (des accords confirmés par serment) qui stipulaient que les envoyés des Bulgares seraient toujours placés au premier rang à la table de l'empereur et seraient plus honorés et estimés que ceux de toutes les autres nations, l'attitude de Liutprand reste intransigeante et il veut quitter la table en signe de protestation contre ce traitement qu'il juge indigne. Pour le punir de son audace, on lui ôtera même le droit de se retirer et il sera envoyé dans une salle « *goûter la nourriture avec les esclaves du basileus*». « *Il n'y a rien de comparable à la douleur que j'éprouvai alors* », se lamente Liutprand, mais il assure Otton que cette douleur n'est pas ressentie par orgueil personnel, mais par amour et

[6] Idem., p. 54
[7] Idem., p. 61

respect pour lui: « *je fis cela parce que je jugeais indigne non d'être placé moi, Liutprand l'évêque, derrière l'envoyé des Bulgares, mais que votre ambassadeur le soit* ». [8]

Avec ce déplacement d'accent, on en vient en fait aux vraies raisons du conflit, qui sont idéologiques et politiques. Si la première fois Liutprand venait comme émissaire d'un petit roi qui avait besoin de la reconnaissance d'un grand empereur, la deuxième fois il vient de la part d'un empereur couronné, qui après sa victoire sur les Hongrois était devenu pour les contemporains « le Grand Otton », le « sauveur de la chrétienté » et l'héritier de Charlemagne. Le mariage que Liutprand vient conclure entre le fils d'Otton et une princesse byzantine porphyrogénète est le signe d'une égalité et en même temps d'une revendication du droit à l'héritage symbolique de l'Empire Romain et c'est justement la raison pour laquelle il sera rejeté avec brusquerie par Nicéphore. Voilà se révéler de cette façon les prétentions hégémoniques synthétisées par les concepts de deuxième et troisième Rome. Après la chute de l'Empire Romain d'Occident, l'Empire Byzantin s'était érigé en unique héritier de la renommée de l'ancien Empire Romain, Byzance étant considérée la deuxième Rome. L'émergence de l'Empire Germanique et les dissensions entre les deux empereurs aboutiront à l'apparition d'une nouvelle thèse, selon laquelle les véritables héritiers sont les empereurs germaniques, car les byzantins sont devenus indignes de cette honneur.

Le discours virulent de Liutprand s'enracinera profondément dans la mentalité du monde occidental. Rappelons seulement deux autres grandes personnalités culturelles qui, à des époques différentes, ont surenchéri dans ce sens: Pétrarque appelait Byzance « l'empire infâme » et Voltaire affirmait que « l'histoire byzantine est l'opprobre du genre humain ».

Byzance a ainsi perdu son identité topographique réelle et est devenue une *ville-texte*, se mettant à fonctionner sémiotiquement comme un signe culturel au second degré. Et malgré des ouvrages historiques contemporains qui tentent de réévaluer sans parti-pris la contribution de l'empire byzantin à la civilisation européenne, force est de constater que pour le grand public de nos jours ce signe culturel reste peu flatteur, véhiculant des clichés que l'historien Alain Ducellier résumait ainsi: *d'inépuisables intrigues de palais, de sordides assassinats et des querelles religieuses incongrues sur un fond permanent de décadence, bref, une civilisation presque barbare dont l'apport à la civilisation universelle est considéré notoirement négligeable*[9].

BIBLIOGRAPHY

CREMONE, Liutprand de, *Ambassades à Byzance*, Toulouse, Anacharsis Editions, 2004
DUCELLIER, Alain, *Les Byzantins. Histoire et culture*, Paris, Editions du Seuil, 1988
DUHAMEL, Georges, *Géographie cordiale de l'Europe*,
FOUCAULT, Michel, *Dits et redits*, Paris, Gallimard, 1994
JAUBERT, Anna, *Etudes de linguistique textuelle*, Paris, ENS Editions, 2005
MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004
NORWICH, John Julius, *Histoire de Byzance*, Paris, Perrin, 1999
PLESU, Andrei, *Actualité des anges*, Paris, Editions Buchet Chastel, 2005

[8] Idem. , p. 62
[9] Alain Ducellier, *Les Byzantins. Histoire et culture*, Paris, Seuil, 1988, p. 7

SPACE, HISTORY AND THE INSCRIPTION OF TRANSCULTURAL IDENTITY IN V. S. NAIPAUL'S WRITINGS

Angela Stănescu
Assoc. Prof., PhD, Valahia University of Târgoviște

Abstract: The present paper examines the particularities of V. S. Naipaul's articulations of transcultural identity in the postcolonial context of his semi-autobiographical novels The Mimic Men and The Enigma of Arrival. The textual analysis is focussed on the interplay of the geographical, historical and cultural images underlying the self-identification of the postcolonial migrant writer, whose writing becomes inextricably bound up with scrutinizing and inscribing the vagaries of poscolonial and postmodern identity. The paper also highlights the double pull of the utopian and dystopian discourse and imagery deployed in defining a sense of hybrid identity and belonging, in which multiple cultural affiliations, myths and literary traditions eventually fall into place.

Keywords: Postcolonial, transcultural, displacement, hybridity, identity

V. S. Naipaul's arduous journey of (self-)discovery from his native Trinidad to the cultural heart of the former British Empire, which brought him to the pinnacle of literary achievement and international fame, can be read as an exemplary tale of a writer's lifetime struggle to engage the world through times of sweeping historical and cultural change. Naipaul's oeuvre has come to epitomise the most encompassing enquiry into the world's millenary history of displacement and 'mingling of peoples'. It won him the Nobel Prize in 2001 and a knighthood in 1990. At the zenith of his career, he was recognized not only as the most prominent representative of the postcolonial novel, but as the most authoritative analyst of Third World history and politics. Yet his reputation still provokes controversy, as the ideas and positions enunciated in his writing have always instigated widely different responses.

The man whose entire work maps out the displacing experiences of departure and arrival inherent to the movement of peoples in the colonial and postcolonial eras departed this world on 11 August 2018, at the age of 85. The writer often described as 'one of the finest novelists writing in English' made his bid for posterity long ago, in full consciousness that he had definitely arrived – that is he had arrived and conquered his place in British literature from outside in. The present article pays a humble tribute to his impressive human and literary legacy.

Naipaul's writings were seminal in the establishment of the distinctive literary movement emerging from the periphery of the British Empire and catalysed the emergence of Caribbean literature, which opened for his English audience a fresh perspective on a colonial margin until then underrepresented in literary form. He became the most prominent of the Caribbean writers who had migrated to Britain in the 1950s, having 'abandoned their islands in quest of tradition, specifically a heritage of literacy that might provide them with the audience they could never hope to secure at home' (Nixon 20).

Like them, Naipaul felt impelled to choose exile not only by his fascination with English literature and with the idea of becoming a writer, but for the pragmatic 'reasons of publishing, audience and education', which exercised a 'substantial pressure on Caribbean authors of [his] generation to move abroad if they wished to survive as writers' (Nixon 20). It

was Naipaul's conviction that his literary ambitions could only be fulfilled away from his constricting colonial milieu and within the propitious atmosphere of the metropolitan centre.

Naipaul construes his exile as a personal quest, whose significance goes beyond the socio-cultural factors underlying the colonial writer's escape to the heart of imperial culture. His coming to London represents the fruition of 'his youthful romance with the idea of becoming a writer' (Nixon 7), of a childhood dream which figures obsessively throughout his fiction, his autobiographical and non-fiction writing. It is a dream bred by his early fascination with English literature and the art of writing, instilled in him by his father Seepersad.

Vidiadhar Surajprasad Naipaul was born in 1932 in Chaguanas, an impoverished rural area of Trinidad, where he lived until the age of six in his mother's family home, as 'an almost fatherless poor relative vulnerable in a squabbling large extended family' (King 7) from which the father was vainly trying to liberate himself. From an early age, Naipaul felt alienated from the enclosed, stifling existence of his family clan and ethnic enclave. To survive the humiliations of his overcrowded, swamping domestic space, which 'left him with a preference for order, style, achievement and solitude', he defended himself by 'creating for himself a mask of superior aloofness' (King 7), an armour of detachment and isolation, accurately described in the portrayal of Anand Biswas in *A House for Mr Biswas* (1961). From the wounding experience of those years 'he learned that to protect himself against the cruelty of others it was best to act superior and incapable of being hurt. In the process he had picked up affectations and a malicious tongue' (King 2). The fear of nonentity which troubles most of Naipaul's characters stems from his childhood experience of a communality which denies individuality and subsumes it to the levelling identity of the group.

This sensitised him to Western notions of individualism, in which he discovers the fundamental principles underlying the process of identity formation. His novels are rooted in the tradition of the classical English novel's representations of individuals negotiating their position within society and their relationship to the values and beliefs defining the collective social consciousness. Endemically distrustful of groups and group ideologies, Naipaul 'focuses on individuals in societies' and the ways in which 'people create themselves and advance in life' (King 2). If he defines himself as a writer detached from any society and free from any partisan loyalties or group affiliations, it is because he has never quite had the chance to anchor himself in a social space which he could truly consider his own. Considered by many an affectation carefully cultivated to warrant his objectivity, Naipaul's detachment is the manifestation of a chronic sense of homelessness, resulting from his history of social and cultural displacement. Having left the constricting space of his familial and ethnic group in Trinidad, he continued to travel wide and far in search of a society which he could call his own.

It was this deeply felt fear of engulfment in nonentity that bolstered eleven-year-old Vidia's decision to escape his confined colonial space via an English university education. A hard-earned Trinidadian government scholarship took him to Oxford in 1950 to read for a degree in English literature. After his graduation in 1954, he moved to London, where he started working for the BBC, as an editor of *Caribbean Voices*, trying at the same time to start off his writing career. The memory of his initial dislocation, of those years of artistic frustration and material deprivation in London is hauntingly re-echoed throughout his writing. It took the young writer some years to identify his material. Set in the Trinidad of his childhood, his first novels fall back on his experience of colonial life at the rim of the Empire, with its multicultural social mixture, ethnic and racial sensibilities and feelings of marginality, non-belonging, confused cultural identification and mimicry of imperial culture.

As a new arrival to the centre of the metropolitan culture he had dreamt of, he experiences the disorientations and frustrations of the migrant's life, with its sense of

alienation, rootlessness, provisionality. In *An Area of Darkness* (1964), he recalls the disappointment and alienation of his self-willed exile in London:

> I was lost. London was not the centre of my world. I had been misled; but there was nowhere else to go…Here I became no more than an inhabitant of a big city, robbed of loyalties, time passing, taking me away from what I was, thrown more and more into myself, fighting to keep my balance and keep alive the thought of the clear world beyond the brick and asphalt and the chaos of railway lines. All mythical lands faded, and in the big city I was confined to a smaller world than I had ever known. I became my flat, my desk, my name' (Naipaul 1964: 45).

But it was from this anonymity of exile that he set out to make his name as a writer, a name which has come to epitomise the very concept of colonial and postcolonial displacement. It could be said that by the time he was twenty-nine he had already written his best work. It was the harvest of a very prolific, if painful, period in his soaring career, when he set a very high standard of intellectual discipline and creative productivity, by which he was to abide all his life.

The desire to travel to India sprung from his weariness of England, but above all from his romantic fantasy of reconnecting to the land of his ancestors, of anchoring himself in a recovered myth of origin. But the visit turned out to be a new disillusionment as Naipaul discovered that India could never provide him with a home any more than England could. *An Area of Darkness* (1964) explains both his emotional relationship to India and his concern about the postcolonial plight of the subcontinent, haunted by communal conflicts and irreconcilable contrasts.

Incapable of sharing the optimism of the new nationalisms and inclined to express his disillusionment and disbelief in unsparingly harsh terms, Naipaul came in for criticism from Caribbean intellectuals, from nationalistic or Marxist critical circles. As Naipaul's writing diversifies and his journalism and non-fiction come to complement the political commitment of his fiction, many have misconstrued his often unfavourable accounts of the Third World 'as ultimately colonialist in their sympathies' (Mustafa 51). The writer's refusal 'to accept a world rigidly divided into an imperialist West and its victimized Others' (King 197), which many took as a proof of equidistance and objectivity, was read by others as a betrayal of his homeland, as a condescending attitude towards Third World self-determination.

Naipaul's recurrent references to his own condition of rootlessness and sense of non-belonging have often been denounced as self-promoting myths meant to give him a romantic aura of postcolonial spleen – the myths of his homelessness and his objectivity Holding that the writer's much invoked displacement is just a self-romanticising pose capitalising on 'the licence of exile', Rob Nixon construes the writer's professed lack of affiliation as 'Naipaul's success in fashioning and sustaining an autobiographical persona who is accepted at face value as a permanent exile, a refugee, a homeless citizen of the world' (Nixon 17). The writer's reiterations of 'the terms of dismissal' (Nixon 109) were regarded as an endorsement of Western prejudice against the Third World, which made his assumption of a paradoxical position as both insider and outsider seem indefensible.

However, Naipaul's professions of impartiality and detachment, his self-definition as a displaced writer who does not 'have a side, doesn't have a country, doesn't have a community; one [who] is entirely an individual' (quoted in Gorra 72) have also been interpreted as a mark of his credibility: 'Naipaul came in the 1970s to seem something like the White Man's Brown Man', whose 'attacks on that world – attacks by someone with *his* biography –…must necessarily carry the note of truth' (Gorra 72). If his pronouncements on the postcolonial world have elicited such widely different responses and interpretations, such heated debate over the writer's genuineness or disingenuousness proves the harsh complexity of his representations of postcolonial disorder, rife with unpalatable truths about the

decolonised spaces and the plight of West Indian or East Indian diaspora. Bruce King argues: 'Naipaul's work has complexities that confuse 'either-or distinctions'' [and] gets its strengths from indulging in contradictions, having the best of many worlds' (King 206). And whilst Naipaul's writing undoubtedly has a political edge, the critic warns against the danger of politicised criticism of his work: 'It takes a blinkered ideologist to turn an anti-colonialist into a pro-colonialist' (King 200).

The ultimate impulse behind Naipaul's literary and documentary writing is to fathom the nature and meaning of the world he inhabits and to communicate the vision engendered by his intellectual, emotional and artistic enquiries and experience:

> […] his interest lies less in imperialism per se…than in the restlessness it has left behind. The original sin of the Empire is implicit in everything he writes, but for him its "wound", in Mr Biswas's words, is "too deep for anger or thoughts of retribution"…and his analysis is symptomatic, not causal' (Gorra 71).

The most painful wound which Naipaul's life and work epitomise is that of the geographical and cultural displacements inflicted by Empire. His personal experience of displacement, first as a colonial subject in Trinidad and later as an expatriate in England and a postcolonial pilgrim to the dispossessed margins of the former empire constitutes the raw material of his writing, which 'replicates the restlessness, dissatisfactions, migrations of people and rapid social and cultural changes of the present world' (King 5). The most accurate expression of Naipaul's literary creed is articulated by Ralph Singh in *The Mimic Men*, an exiled would-be writer/historian who endeavours 'to give expression to the restlessness, the deep disorder which the great explorations, the overthrow in three continents of established social organizations, the unnatural bringing together of peoples…which this great upheaval has brought about' (Naipaul 1969: 32).

His entire work originates in his programmatic and encompassing engagement with the legacy of colonialism and decolonisation, which 'have altered the world for ever' (King 5). The sense of displacement and in-betweenness underlying both his worldview and his writing is emblematic of the homelessness of those un-homed by the Empire. Gorra defines Naipaul's life and creation as iconic of the problematical imperial legacy: 'And as that walking paradox, that seeming oxymoron, an East Indian West Indian, he is himself the greatest embodiment of that "deep disorder", a writer brilliant but not whole, whose entire career is a mark of imperialism's deforming power' (Gorra 71).

As shown above, this interpretation of Naipaul's representativeness for those displaced by Empire is believed by many to have been sustained by the author himself, who fashioned his aura of an irredeemably rootless, homeless exile while enjoying the comfortable existence of a metropolitan writer. This line of argument exemplifies an indefensible case of biographical fallacy. Whether or not Naipaul's self-projection as a displaced, unanchored individual, alienated from any geographical or cultural location should be taken at face value is an extra-literary argument which cannot have an import on the ideational and aesthetic appreciation of his creation.

Displacement is figured as the defining condition of colonial subjects and postcolonial migrants, the inheritors of a complex history of dislocation through conquest, enslavement, indenture, or migration. All of Naipaul's characters bear the wound of multiple layers of geographical and cultural displacements and hybridizations. This historical affliction becomes manifest in the sense of alienation of those transplanted in plantation colonies or in the traumatic relocation of postcolonial immigrants, exiles or political refugees. The human tragedy at the core of Naipaul's novels stems from the foreboding that no one ever really reaches home, that actuality always falls short of fantasy. Naipaul's characters are invariably people 'who have had their wholeness broken by the absence of a home' (Gorra 64). This absence of home is the metaphor of incomplete identity and the central trope of his writing

'about unhousing and remaining unhoused…cut off from a supporting world' (Mukherjee 5). Paradoxically, the freedom of migration, with its impermanent house whose 'centre will not hold', is equally paralyzing. Naipaul's genuine experience of displacement has been distilled as the truth of a deeply private vision of the human condition at the core of his art: 'His books portray individuals in an inhospitable world' (King 206). The historical and human truth of Naipaul's writing has been endorsed by the Indian cultural critic and theorist Homi Bhabha, who reads Naipaul's early novels as a celebration of heroic human resilience. He confesses that his 'influential views of hybridity derive from his reading of Naipaul' (King 202).

The overriding feeling permeating their stories of displacement is a chronic sense of being disconnected from the space they inhabit, of a lack of cohesion between man and place. This fracture between individual and social identity is most potently conveyed in *The Mimic Men* (1967), whose main leitmotif is the observation that in the Caribbean space there is 'no relationship between man and landscape'. While it is true that 'perceptions of landscape are culturally informed' (Georgescu 496), for Naipaul all landscapes are historically defined, especially by their hegemonic or marginal status in the scheme of macro-history. The sense of incongruity between the individual and his environment is symptomatic of 'the problematic process of access to an image of totality' (Bhabha 73) resulting in the discontinuities and fragmentariness of colonial identity. Like the author himself, the novel's narrator longs for an unadulterated wholeness, a plenitude of the self – construed both spatially and temporally. In flight from his unhomely (post)-colonial space, he yearns to create a place to call home. It is the quest for a home that both mirrors and shapes his identity. Home and identity are inextricably linked to the core meaning of existence, which explains 'the way in which the relation between home and homelessness provides the central metaphor of all Naipaul's work' (Gorra 64). The recurrent images of house building, home-leaving, decaying houses and comfortless habitation constitute a core motif of his writing.

His father's story of home searching, nostalgically evoked in *A House for Mr Biswas* (1961) is complemented by the more complicated exilic experience of the son's figure, thinly disguised as Ralph Singh, the homo-diegetic narrator of *The Mimic Men*, Naipaul's most compelling anatomy of exile as an ontological condition. Many of the events and moods depicted in Singh's would-be memoir mirror aspects of Naipaul's own childhood, of his loneliness as a student at Oxford and as a struggling writer in London. King compares it to two classical models: 'It is a Caribbean East Indian rewriting of *A Portrait of the Artist* and of *A la recherche du temps perdu*' (King 75).

The novel illustrates Naipaul's dialectic of displacement, underlying his observation that any illusion carries the seeds of disillusion, and actuality invariably taints the purity of fantasy. The fascination with the metropolitan centre soon turns into the disappointing aimlessness of the migrant. One of the book's key metaphors warns against the idealisation of imagined spaces: 'All landscapes eventually turn to land, the gold of the imagination to the lead of reality' (*Mimic Men*, 10). Singh's mood is reminiscent of the insecurities and frustrations of Naipaul's first years in London as an aspiring writer, actuated by the same determination 'to leave more behind', but succumbing to a sense of being adrift in an alien and alienating city: 'I felt all the magic of the city go away and had an intimation of the forlornness of the city and the people who lived in it' (*Mimic Men* 7).

Singh disenchantment with the wide world and its centre of order is metonymic of the immigrant's sense of being stranded between the rejected home on the margins and the impossible home of the centre. He envisages his first journey to the metropolis as 'a greater shipwreck'. His arrival is perceived as 'a sombre beginning', made sour by the disorientations of migration, metaphorised as the ever-eluding 'god of the city', receding under the 'lead of reality': 'Coming to London, the great city, seeking order, seeking the flowering, the extension of myself that ought to have come to me in a city of such miraculous light, I had

tried to hasten a process which had seemed elusive. I had tried to give myself a personality….Shipwreck.' (*Mimic Men* 27)

The double pull of the two islands, that of his birth and that of his exile, is manifest in his alternating nostalgias for either the tropical or the metropolitan setting, representing what he dichotomously calls 'the island and the world'. The myth of a place is seen as no more than a verbal and imagistic construct, which always proves insubstantial and inconsistent with reality. 'I had longed for largeness. How, in the city, could largeness come to me?' (*Mimic Men* 28) Always longing for the absent island, he will always be 'of the island and not of the island', a condition associated with Naipaul himself. After a failed enterprise as a housing developer and then political leader in his Caribbean island, he has no choice as to accept his fate as a political refugee in London, where he makes a surrogate home in the impermanent setting of a guesthouse.

Ultimately, the only home available for him, as for many of Naipaul's protagonists, is the writing table and the act of writing, which grow to accommodate the worlds and cultures the migrant carries within and eventually accepts as the multicultural historical heritage upon which his identity is predicated. The writing table becomes the symbolic centre of Singh's sense of order and selfhood, mirroring the comforting assuredness of the writing self. 'By this re-creation the event became historical and manageable; it was given its place; it will no longer disturb me […] to impose order on my own history.' (*Mimic Men* 243) The city of his final exile becomes the point of origin of his ambitious synthesis of macro-history, encapsulating and explaining all the forces which have shaped the micro-history of individuality. Eventually, the displacement of exile inaugurates the healing process of replacement in the in-between space of cultural hybridity. As in Naipaul's case, the former imperial city is the site of a distancing, balancing and ordering perspective on colonial subjectivity and identity formation, crystallised and illuminated in a kind of historiographic memoir: 'A more than autobiographical work, the exposition of the malaise of our times pointed and illuminated by personal experience.' (*Mimic Men* 8). The character's epiphany of his liberating vocation is recognizably that of 'a Naipaul-like figure who has made writing his life and who is writing about the world really is writing about himself and his discontents' (King 77).

A more transparently autobiographical epiphany of the postcolonial writer's transnational and transcultural identity informs *The Enigma of Arrival* (1987). The book figures the writer narrator's striving to discover a site of identity in the reconciliation of opposites, in recasting his pluralistic cultural inheritance into a different kind of wholeness. It dissects the thinly disguised progress of the writer towards a more mellowed perspective on postcolonial identity as dependent on a multicultural synthesis of unity in diversity. His enquiries into the political history of the postcolonial space give in to self-scrutinising reflections on the meaning of his journey through the world and its bearing on his personal and artistic identity.

The writer's notorious despair of the incoherence between man and landscape is superseded by the urge to seek for coherence in the landscapes within, defining for his emotional affiliations and subjective sensibilities: 'A writer after a time carries his world with him, his own burden of experience, human experience and literary experience (one deepening the other); and I do believe – that I would have found equivalent connections with my past and myself wherever I had gone' (*Enigma* 10). Naipaul's assessment of the realities of the postcolonial space becomes less embittered and more likely to discern a sense of order in the turbulent flow of historical change: 'The relation of the writer's self to his work is now accepted as the answer to the problems of marginality, exile and insecurity that characterized Naipaul's earlier books' (King 136). This qualified sense of plural belonging, of an identity inhabiting multiple layers of history and cultural traditions stem from a new stance in his

contemplating the worlds within. As King notes: 'Recognition that the problems of Trinidad, India and England are similar and that all life is subject to change was followed by a new mellowness' (King 136).

This new self-awareness is foreshadowed in the inward-looking, self-conscious 'Prologue to an Autobiography', in his book *Finding the Centre* (1984), which enounces the writer's need for self-reassessment: 'it takes thought (a shifting of impulses, ideas and references that become more multifarious as one grows older) to understand what one has lived through or where one has been' (Naipaul 1984: 12). And *The Enigma* is simply the transcription of this thought, with its 'shifting impulses, ideas and references' and its power to reposition the self's progress through time and space. It is a work of the self's cross-cultural synthesis, which draws together the multiple strands interweaving in the writer's ordering sense of being in the world and reflects upon their bearing on his construction of personal and artistic identity. An act of identity-narration, the book represents the long-expected fruition of Naipaul's restless quest for the essence of his identity, which he seeks to discern in the intertexture of his life and work, of public and private history. Recasting the modernist *Kunstlersroman* in the post-imperial ethos of cultural dislocations and relocations, it offers a more balanced part in his lifetime attempt 'to create a meta-narrative which would explain the various influences on how it came into being' (King 137). This metafictional text acquires the dimension of such a 'meta-narrative', an *opus magnus* which aligns individual destiny with global history.

Naipaul constantly foregrounds the interaction between the conceptual, intellectual, imaginative knowledge of English landscapes and the sensorial discovery of a palpable reality. Naipaul structures the story of this new discovery as a parallel between the emotional geography of the colonial's imagination and his first-hand experience of that geography, between his youthful romance of England and his mature, but no less emotionally coloured perception. Knowledge precedes experience, seeing becomes remembering, sensation and memory merge in a Wordsworthian atmosphere of 'emotions recollected in tranquillity'. The actuality of his iconic English surroundings is rendered familiar by the memory of 'the reproduction of the Constable painting of Salisbury Cathedral in my third-standard reader. Far away in my tropical island, before I was ten. A four-colour reproduction which I had thought the most beautiful picture I had ever seen.' (*Enigma* 12)

In his remapping of the landscape on the memory of childhood fantasies, of the youth's exile and the writer's unsettled life, the author-narrator embarks on a process of (self) discovery, involving a multifarious archaeology – geographical, geological, historical, architectural, linguistic and literary, all of it filtered through memory. In their synthesis lies the meaning of his life and work, and their intersection marks his place in the world. it is his adopted tradition of English literature that bridges the spaces of past and present, of departure and destination: 'So much of this I saw with the literary eye, or with the aid of literature. A stranger here, with the nerves of a stranger, and yet with a knowledge of the language and the history of the language and the writing, I could find a special kind of past in what I saw; with a part of my mind I could admit fantasy' (22). Every sight and human gesture is fitted into the idealised mindscape of literary memory.

His living as a tenant on an Edwardian estate is emblematic of his 'reversed colonisation' of English culture. While fascinated by the estate's antiquated perfection, whose tranquil solitude suits his mood and temperament and feels almost like home, the narrator self-consciously meditates on the wonder and incongruity of his presence there: 'overwhelmed by the luck of the near-solitude I had found in this historical part of England, […] I had seen everything as a kind of perfection, perfectly evolved' (51). However, he understands that his habitation of the estate epitomises the ineluctable reality of historical 'flux and the constancy of change' (51):

> But more than accident had brought me here. Or rather, in the series of accidents that had brought me to the manor cottage…there was a clear historical line. The migration, within the British Empire, from India to Trinidad had given me the English language as my own, and a particular kind of education. This had partly seeded my wish to be a writer in a particular mode, and had committed me to the literary career I had been following in England for twenty years' (52).

The writer's eventual building of his own house in the English countryside is the symbol of his existential, historical and literary rooting in the synthesis of hybrid personal and artistic identity. Naipaul's harmonisation with the English landscape inscribes his 'claim to have come, eventually taken root, and in his own way, conquered' (King 147). *Enigma* 'is not really a story of accumulation and assimilation', but rather of cultural hybridisation, as it 'implies that Naipaul and other former colonials are now part of, and inheritors of, the English literary tradition' (King 147).

The integrative vision of the book resides in its inverted historical symmetries. Its allegory of the colonial's reversed conquest 'continues a history that started with the English conquest of India' (King 147), to which the writer confers a liberating sense of closure and poetic justice. The author's longstanding desire to formulate his hybrid identification is actualised in this work of cultural synthesis: 'Ever since I had begun to identify my subjects I had hoped to arrive, in a book, at a synthesis of the worlds and cultures that made me […]. I felt in this history I had made such a synthesis […of…] the worlds I contained within myself' (144, 147). The shards of Naipaul's worlds, scattered by the winds of an 'impure time', fall back into place to reconstruct the wholeness, writer's heritage, eventually 'exalted into design' and found complete.

Thus Naipaul's 'rhetoric of displacement' (Nixon 21) yields to a mellowed meditation on the re-placement of postcolonial identity in the mould of its multicultural heritage. His multiregional, multicultural affiliation both to the centre and the periphery of the post-imperial space remains the incontestable truth of his writing. But the ultimate allegiance defining Naipaul is to his art. He grafted his (post)colonial material on the English literary tradition, appropriating it and opening it to fresh dialogical possibilities. Naipaul's writing 'takes on the aura of a mission whose goal has been to find a way to make one part of the world readable to another' (Mustafa 1). English literature, a valuable part of his colonial inheritance, which his father taught him to revere and emulate, is Naipaul's true home of the spirit. His fables of displacement, resonating with a Dickensian tenderness for the dispossessed and a Shakespearean glimpse of the tragedy of 'unaccomodated man', rightfully make Naipaul 'heir to such universalizing writers as Dickens and Shakespeare' (King 202).

The writer belongs in the symbolic home of Henry James's million-windowed 'house of fiction', a metaphor for the novel's 'vast and teeming building', in which 'Naipaul has pierced many windows…entering it through the very act of throwing up the sash on the "portion of the earth" that he, like Mr. Biswas, has claimed for himself' (Gorra 86). The critical recognition of Naipaul's right to inhabit the great tradition of James's house, 'a metaphor whose biblical echoes make it above all a figure for the idea of a canon', gives us the true measure of the exceptionality of 'Naipaul's myth – the Trinidadian Hindu who became a great British novelist, who built a house of his own' (Gorra 91). King similarly places Naipaul's home in the tradition of great British literature: 'if I understand *Enigma*, Biswas's children, after much hard work and learning to adapt what they have found in their journeys, do have a house, and it is in the very heart of the English literary tradition which has been reconverted and redesigned to tell and celebrate their story' (King 148). And his literary home acknowledged his achievement by the title of 'one of the finest living novelists writing in English.'

BIBLIOGRAPHY

Naipaul, V. S. *The Mimic Men*. London: Penguin Books, 1969
Naipaul, V. S. *The Enigma of Arrival*. London: Penguin Books, 1987
Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. 1994.London: Routledge Classics, 2004
Boehmer, Elleke. *Colonial and Post-Colonial Literature: Migrant Metaphors*. OUP, 1995
Georgescu, Elena Anca. 'Cross-Cultural Encounters in Doris Lessing's *African Laughter*'. *Globalization and Intercultural Dialogue: Multidisciplinary Perspectives – Literature*. Tg Mureş: Arhipelag XXI Press, 2014.
Gorra, Michael. *After Empire*: *Scott, Naipaul, Rushdie*. Chicago University Press, 1997
King, Bruce. *V.S. Naipaul*. Basingstoke: Palgrave, Macmillan, 2003
Mukherjee, Bharati. Boyers, Robert. 'A Conversation with V. S. Naipaul'. *Salmagundi* 54, 1981. 4-22
Mustafa, Fawzia. *V. S. Naipaul*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
Nixon, Rob. *London Calling. V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992

THE ERA OF GOETHE CLASSICS

Alexander Demchenko
Prof., PhD, Saratov Sobinov State Conservatory, Russia

Abstract:The article presents an analysis of Goethe's literary works of post "Sturm und Drang" period. The paper is concerned with such brilliant samples of his prose and poetry as "The German Refugees", "Faust", "Iphigenia in Tauris", "Wilhelm Meister's Apprenticeship". Much attention is given to how Goethe's point of view changed with the time.

Keywords:Goethe, "Wilhelm Meister's Apprenticeship", "Faust", Weimar classicism, humanity.

Since the middle of the 1770s, having survived the rebellious years of "Sturm und Drang" Johann Wolfgang Goethe gradually passed to more moderate positions and softened the tone of his narrative art. He was no longer in the opposition to the world but was looking for the ways of positive contact with it.

Later the writer said that he "by his nature was inclined to reconciliation" and moreover everything irreconcilable in this world seemed to him absurd. As time went this tendency in his worldview increased.

That is why when you read the book "Poetry and Truth" written in Goethe's declining years but narrating about the author's youth there comes the feeling that there was no "Sturm und Drang". Everything is so "corrected" and seems to be written by a man of solid character.

The corresponding evolution of Goethe's civic point of view is significant. By the 1790s he had absolutely deviated from former radicalism in his social views.

Now the political criticism was expressed mostly in a soft, benevolent form, more likely in the form of a wish than in the form of blame.

Having learnt the lessons of the tragedies "Götz von Berlichingen" and "Egmont" Goethe confirmed his opinion that social reforms were necessary and inevitable. But soon he realized the wrong and violent way of their implementation.

And now watching the events of the French Revolution, the most terrible cataclysm of that time, he was convinced in negative attitude towards such a takeover. In his opinion the progressive development by reforms and educational efforts would be much better.

The two moments especially alienated him from civil radicalism. Firstly, as he was convinced, in the course of revolution disgraceful people came to power. (He told about it in the comedy "Der Bürgergeneral".) Secondly, in Goethe's opinion takeovers were made under the guise of political appeals that never got in line with final results.

The writer proves this in a set of his novellas "The German Refugees" using his compatriot's life as an example. He was from a family of German nobles who were forced from their home on the left bank of the Rhine by the French Revolution. The main character knew very well arbitrary and oppressive rule.

In "Faust" this idea developed into the judgement about revolutions that swept away the former regime in order to establish a new one. And when Mephisto uttered it, the statement gained a contemptuous and humiliating tone.

Goethe of the post-Sturm period dramatically changed his attitude towards the system of academic canons that he had recently rejected. Now he didn't find them restraining and strictly and willingly followed them.

On this basis the so-called Weimar classicism was formed by the end of 1780s. It got such a name because two outstanding masters of the pen – Goethe and Shiller - met by chance in Weimar at that time. The inner meaning of the Weimar classicism was connected with the breakaway from the rebellious "Sturm und Drang" movement, with the idea of perfecting the society by means of moral improvement and education and with a wish to bring the spirit of serenity, harmony and balance into the society that was flurried by revolution.

Goethe of that time strove to rise above everyday routine, dullness and to get to something sublime, immense and imperishable. It endowed his manner of writing with features of contemplative estrangement and distance.

Stylistics of Weimar classicism had also changed. The narration became rationalistic, the form got crystallinity. The style of writing became rhythmical. Moreover, Homeric hexameter was used in such works written at Goethe's time as the tragedy "The Natural Daughter" and the poem "Hermann and Dorothea".

In the same way different works have similar marks of standard aesthetics: few characters, the unities of place and time. The above-mentioned features can be found in the plays "Iphigenia in Tauris" and "Torquato Tasso".

In the first tragedy we see adherence to all "standards" of classicistic theatre: so-called three unities, mythological plot, five-act structure. Goethe interpreted the subject that was known from the same-named Euripides' tragedy in accordance with inherent mood of his time.

The play appealed to quietness of mind, to nobility of actions, to pacific settlements – reasonably and humanly, without any violence and blood.

The Weimar classicism became for Goethe a kernel and a kind of crystal of his interpretation of the positive program of Enlightenment Age – the epoch which his work belonged to. Among the main points of this program there were the categories of humanity, harmony and optimism.

As for humanity that includes other two categories it's enough to say that Goethe's characters bearing the idea of goodness and high moral principles have the upper hand.

As for harmony two things are important. Firstly, the writer obviously likes Horatio's principle of "the golden mean" which can be adapted to conditions of the epoch. Secondly, the writer regards the nature as balm for the soul, the source of peace and serenity. It's perfectly demonstrated in the poem "Wanderer's Night song". Characters of many Goethe's works closely communicate with nature (it's most noticeable in the novel "Elective Affinities") and it feels them with incomparable joy.

For Goethe optimism it is not just energy boost or cheerfulness but persistent aspiration to support those who are in trouble, who are weak and oppressed.

The most characteristic features of Goethe's hero are based on the above-mentioned categories. The hero is quite a down to earth man but he is endowed with many virtues. He is usually a middle class man of strong emotions, inquisitive and sensitive, well educated and broadminded.

Goethe often wrote that he was lucky to meet a lot people of such kind – intelligent, honest, kind, gifted, and remarkable in one way or another. They also can be found on pages of his belles-lettres. The writer took them as they were, but friendly and with patience. He didn't demand them to meet any ideal, he wanted to see them not perfect but kind, not distinguished but interesting and pleasant.

To represent his ideas by means words Goethe created a special narrative genre which came down in history as "Bildungsroman" ("educational novel"). The novel "Wilhelm Meister's Apprenticeship" (1796) is considered to be the most characteristic sample of such narrative. The main character Wilhelm as he was described by the writer does his best to learn the world and himself. The novel tells us about the beginning of his life, about consciousness

of his "ego", his needs and aspirations, about choice of life path, about personality development with his pursuit, delusions and thirst for light, goodness, harmony – all these usually make contents of "educational novel". The final function of such a novel is to portray a character of a real man of worth.

The educational genre obliges to edifications and this didactic purpose is felt in "Wilhelm Meister's Journeyman Years". The educational function of the novel is emphasized by the fact that Wilhelm going on learning life helps his little son to enter upon life.

The book "Poetry and Truth" also belongs to the genre of "educational novel". It's one of the biggest and most remarkable books in a series of reminiscences which are united under the title "From My Life". All together they narrate about more than three decades of Goethe's life and the world surrounding him.

"Poetry and Truth" stands apart in this autobiographical prose not just because of its size. Indeed, we see a real novel with the only difference that it was written on the material of his own life. The title of the book means the following: Truth belongs to real facts of life, and Poetry is their interpretation.

Goethe told about the formation of human identity in its interaction with the world and under the world's influence. On the basis of experiences of his childhood and youth he restored extremely large and eventful panorama of Germany in the second half of the 18th century.

Analyzing the process of growing-up the author highly thought about the effectiveness of purposeful and persistent self-education.

Goethe tried to find his character, a man of worth, in the close circle of burghers. The writer was born in a wealthy family of respected citizens and his native town Frankfurt-am-Main had the most fundamental burgher traditions. The paternal grandfather of the poet was a tailor, grand grandfather was a smith. Goethe regarded burghers and peasantry as the basis of the nation and served middle class faithfully and loyally with his work.

AN URBAN MYTHOLOGY IN ROMANIAN LITERATURE: IDENTITY ISSUES AND SPECIAL SYMBOLS

Liliana Truţă
Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract:My paper follows the way in which urban myths are set up, especially in Bucharest, starting with the founders to the postmodern writers. Urban sociology with its myths and symbols, present in Caragiale's literature as well as in George Călinescu's, will be replaced starting with Mircea Eliade, by a visionary paradigm, which follows the rules of symbolical and anthropological onirism, also present in the literature of Dumitru Ţepeneag and Mircea Cărtărescu. Regardless of the fact that these writers create realist, modern or postmodern literary works, the urban space appears in their prose as a surreality with a typical mythology, constructed in accordance with their artistic vision. All these aspects will be tackled in this study.

Keywords: Urban mythology, symbolic surreality, visionary prose, identity issues, urban sociology.

1. Întemeierea unei sociologii urbane

Citadinismul nu doar ca spaţiu, decor şi ambient, ci şi ca temă literară, ca realitate ficţională alternativă, pare să se contureze cu adevărat pentru prima oară prin opera lui Ion Luca Caragiale. Cu opera lui, mai ales cu lumea schiţelor, spaţiul bucureştean se impune în literatura română ca un spaţiu autonom, cu o respiraţie specifică, generând nu doar o geografie literară, ci mai degrabă o „matrice generativă". La Caragiale se construieşte pentru prima dată o mitologie urbană şi, pentru prima dată, umanitatea acestei civilizaţii urbane e urcată pe o imensă scenă. La fel procedează, peste câteva decenii, şi George Călinescu, a cărui viziune artistică se întemeiază, ca la Caragiale, pe principiul lumii ca spectacol, Bucureştiul devenind şi la el o imensă scenă pe care autorul se joacă propunând personaje pe care le mişcă sub un ochi ironic. Acolo unde în viziunea auctorială domină ludicul, distanţa ironică şi vocaţia parodică, autorii îşi permit şi intrarea în această lume, ispita de a încălca regulile obiectivităţii convenţionale existând şi la Caragiale, şi la Călinescu. Umbra, proiecţia, vocea autorilor sunt prezente la aceşti autori nu de puţine ori deghizate în interiorul ficţiunii, ei simţind nevoia să intre chiar sub forma unor „naratori implicaţi" în universul creat de ei.

O poetică a urbanizării literaturii române începe să se contureze însă sub forma precizării unor ţinte estetice în perioada interbelică de către Lovinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade şi alţii. În crearea unei mitologii bucureştene, o mare contribuţie o are şi romanul lui Mateiu Caragiale: *Craii de Curtea-Veche*.

O ambiţie explicită a modernismului este imperioasa urbanizare a prozei româneşti, ruralul fiind văzut prin prisma modernismului ca un spaţiu literar anacronic. În paranteză fie spus, trebuie să vedem şi să citim contextual această ierarhizare a spaţiilor literare, căci, după cum a demonstrat evoluţia ulterioară a literaturii române, spaţiul rural n-a căzut niciodată cu adevărat în anacronism, reuşind să genereze continuu creaţii estetice superioare. Urbanizarea urgentată a literaturii române trebuie văzută şi în contextul „crizei romanului" proclamată obsesiv în această perioadă, ruralul ieşind de pe lista axiologică a momentului şi ca o soluţie de accelerare a modernizării, în contextul în care spaţiul citadin se îndepărtase deja de fazele incipiente ale unei burghezii embrionare, decelabile la Caragiale.

Această contrapunere pe care o formulează teza lovinesciană în contextul existenţei, deja, a unei civilizaţii urbane mature, apare, aşadar, şi dintr-o necesitate de echilibrare, ca o posibilitate de recalibrare a universului romanesc şi ca o posibilă garanţie a productivităţii artistice în direcţia romanului. Tema urbană presupune, din acest moment, şi naşterea unui nou mit la nivelul personajelor specifice din literatura română, şi anume contribuie la naşterea mitului intelectualului, întemeiat mai ales de romanele lui Camil Petrescu, Garabet Ibrăileanu, Liviu Rebreanu şi Mircea Eliade. **Urbanizare** versus **intelectualism** devine o coordonată ce se va dovedi prolifică în evoluţia ulterioară a literaturii române, cu prelungiri semnificative inclusiv în întreaga literatură postbelică, ducând la o înnoire nu doar tematică, ci şi la o modernizare considerabilă a tehnicilor narative în direcţia analitismului psihologic sau intelectualist.

Dacă în lumea informă a lui Caragiale încă totul se reducea la mimetism, vacuitate psihologică şi impostură, toate ipostazele intelectualităţii fiind forme goale de civilizaţie urbană, în interbelic se construieşte deja un adevărat mit al intelectualului, al conştiinţei, al profesionalismului, astfel născându-se inclusiv mitul romancierului profesionist.(figura lui Liviu Rebreanu devenind etalon în această privinţă)

Geografia urbană, spaţiul literar citadin sunt legate în literatura română şi de evoluţia societăţii româneşti, de conturarea unei civilizaţii urbane moderne şi de o literatură care atinge în interbelic un grad mare de maturizare. La Caragiale avem încă o faună umană uniformizată, o învălmăşeală serială monstruoasă de personaje urbane, stridente în ostentaţia lor, dar rămânând doar nişte biete fiinţe colective incapabile de a se individualiza, fără profil identitar, intelectualul nefiind decât un impostor, un simulator mai mult sau mai puţin simpatic, în cel mai bun caz comic. În interbelic, personajul romanelor urbane luptă deja pentru exprimarea acestei identităţi câştigate în timp, cu consecinţe tragice pe alocuri (vezi *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu, *Patul luiProcust,Ultima noapte*... de Camil Peterescu) sau alege formele mai sigure ale conformismului social (George Călinescu).

Oricum ar fi, atât în viziunea artistică a lui Caragiale, cât şi în cea a lui Călinescu, dominanta lumii urbane rămâne o sociologie cu funcţie de transcendenţă care determină şi formează personajul, fără ca acesta să poată ieşi din destinul său fatal, rămânând la stadiul de marionetă mişcată pe o scenă uriaşă, într-un spectacol creat şi pentru delectarea auctorială.

2. Bucureştiul caragialian: marea învălmăşeală.

Cum se conturează capitala în opera lui Caragiale? Interesant la acest prozator este absenţa aproape totală a descrierilor care, dacă există, sunt atât de sumare încât ne duc cu gândul nu la opera epică, ci la cea dramatică. Analizând schiţele, observăm că spaţiul citadin este aproape absent ca geografie vizuală, e total lipsit de reprezentare realistă imagistică, atât de prezentă în schimb în celebrele descrieri realiste, balzaciene ale lui George Călinescu. Deşi viziunea este realistă şi la Caragiale, în cazul lui se conturează un realism esenţial, sintetic, redus în mare parte la realităţi simbolice: astfel, spaţiul bucureştean este prezent prin toposuri simbolice (locurile publice sunt pe primul loc) şi pe o umanitate generică, emblematică, generată de acest spaţiu. Toposul predilect, adică spaţiul public, seamănă la Caragiale mai degrabă cu o semirurală gură a satului prin care se toacă bârfe, se colportează ştiri de ultimă oră, se aduc în jocul discuţiei nimicuri efemere la ordinea zilei, „cestiuni arzătoare” sau nu, toate reabsorbite apoi într-un vid existenţial nicio secundă conştientizat.

Absenţa psihologiei, absenţa identităţii, lipsa trăirii autentice de orice fel, lipsa crizelor afective, intelectuale sau de natură metafizică sunt atât de triste încât, printr-un paradox, devin, prin monstruozitate, generatoare de comic, absorbite într-o veselie şi seninătate colectivă infinită situată în afara conştiinţei de sine. Bucureştiul este prezent la Caragiale prin umanitatea ce o locuieşte şi doar prin ea, având respiraţia şi pulsul măsurate de aceasta: prin ea, o mitologie bucureşteană se creează la acest scriitor, atât de rezistentă în timp încât devine clasică, printr-un realism al esenţelor. Spaţiul capitalei se transfigurează scenic, devenind un

theatrum mundi din care ies şi pe care intră actori ce nu reuşesc să se individualizeze în vreun fel.

Atât Caragiale, cât şi Călinescu au o atitudine ludică în faţa realismului, ambii au o viziune artistică ce transformă Bucureştiul prin dramatizare într-o imensă scenă, reuşind în acelaşi timp să impună o realitate socio-umană faţă de care se distanţează prin ironie. Prezenţa umbrei auctoriale la ambii scriitori se explică printr-o relaţie tensionată între eul auctorial şi lumea creată, actul artistic având funcţie cathartică, de exorcizare a formelor răului. Lumea citadină caragialiană nu e o lume cosmotică, bazată pe reguli, convenţii, tradiţii urbane cristaline, ci o lume fără rădăcini reale, în care totul devine posibil fără a tulbura în vreun fel ordinea universală ce nu există.

Prin această viermuială haotică continuă, această curgere umană spre nicăieri, în absenţa sensului, urbanismul este în totalitate doar mimat, fără temeiul de legitimare a formelor de civilizaţie care să-l sculpteze. Nu există un cod de comportament citadin, nu există între indivizi nicio coerenţă legată de coexistenţă, de fapt personajele urbane caragialiene mimează doar urbanismul şi existenţa socială. Nu există ambiţie socială, ci doar o febră a comunicării cu orice preţ, care este şi ea doar mimată.. Această umanitate din Caragiale seamănă foarte bine cu cea reprezentată de Budai-Deleanu în *Ţiganiada,* operă cu care comunică de altfel prin ironie, carnavalesc, parodic şi ludic.

La Călinescu, capitala mai păstrează, mai ales prin unele personaje cum este Stănică Raţiu, urme neîndoielnice de substanţă umană de tip Lache şi Mache, ea conţine însă deja şi semne ale unei îmbătrâniri burgheze, un decadentism vizibil şi în descrierile arhitecturii urbane, făcute de un „ochi estet", şi în tipurile umane încremenite în „case cu molii."

Dacă descriptivul la Caragiale lipsea cu desăvârşire, lipsind cucerirea de tip vizual a capitalei, la Călinescu vizualul se impune cu forţă, cu o încărcătură estetică ce se va dilata apoi la Eliade în direcţia magicului.

Toposurile simbolice caragialiene, nu spaţiale, ci sociale, cum ar fi cârciuma, berăria, terasa sunt paradisuri ale învălmăşelii, ale somnului colectiv, al pierderii şi uitării de sine în anonimatul urban. Mitologizările caragialiene sunt în negativ: capitala, numită ironic „centrul", devine un spaţiu-simbol, un vast bâlci al deşertăciunii desacralizat, locul unde nu se întâmplă nimic. Dar nimic...

3. Mircea Eliade: de la desacralizare realistă la reinvestire mitică

Am văzut că în perioada interbelică, spaţiul urban, în speţă cel al capitalei se desprinde treptat, chiar în interiorul operei scriitorului Mircea Eliade, de tehnicile realismului.Urmând evoluţia formulelor narative ale romancierului, spaţiul bucureştean, legat până la capăt de mitul intelectualului specific romanului interbelic, devine, în naraţiunile fantastice, un topos marcat de o încărcătură vizionară şi simbolică, impunând o imagine tutelară, cea a labirintului. Spaţiul citadin devine astfel, prin forţă vizionară şi transfigurare simbolică, doar în aparenţă o geografie marcată de o toponimie precisă, în realitate el transformându-se într-un imago mundi, o geografie simbolică. Aceeaşi poetică se va prelungi şi peste câteva decenii în proza lui Mircea Cărtărescu, ambii scriitori contribuind în mod esenţial, prin operele lor, la crearea unei noi mitologii urbane bucureştene.

Reperele spaţiale bucureştene sunt foarte riguros specificate, descriptivul funcţionează la Eliade ca un generator de atmosferă specifică prin care se simte, ca la Mateiu Caragiale, respiraţia şi pulsul specific al marelui oraş sau al mahalalei pitoreşti bucureştene, dar şi vraja sa ambiguă. În toate aceste descrieri cât se poate de realiste, scrupuloase ca la balzacieni, apare totuşi o breşă, cea a fantasticului de diferite nuanţe: mitul folcloric, miraculosul, magicul, fabulosul etc. Se produce, aşadar, în acelaşi climat de efervescenţă literară interbelică, nu doar o revizuire creatoare, modernă, a realismului, ci şi o abandonare a lui cu deschideri spre latura spirituală şi metafizică.

Dacă la Caragiale, predominant în schiţe, era vizat mai ales centrul capitalei, prin simbolurile sale specifice legate de aglomerări urbane favorizând anonimatul, accentul se deplasează din ce în ce mai mult în interbelic spre o recuperare a poeticităţii suburbiilor, a spaţiilor periferice, marginale. Aici, energia vitală proaspătă a mahalalei comunică prin contrapunctare cu spaţiile centrale ce acumulează parfumuri nostalgice, vetuste.

Ca la Caragiale şi Călinescu, vocaţia teatralizării există şi la Eliade, chiar în afara poeticii realiste. Naraţiunea bazată pe dialoguri dramatizate, unde dialogul este tot un mod de a ascunde şi de a revela sensuri oculte, devine o modalitate de structurare a textului.

Odată cu spargerea convenţiei realiste, mitul urban este redirecţionat de la mediu creator al unei faune umane specifice, spre un labirint de semnificaţii care, chiar dacă nu exclud un realism al reprezentării, alunecă înspre o semnificare simbolică, devenind interfeţe în revelarea unor semne transcendente, o manifestare a sacrului în profan.

Până la Eliade, romanul românesc era lipsit, fapt remarcat chiar de către scriitor, de dimensiune metafizică. Din această perspectivă, şi romanul lui Liviu Rebreanu, *Adam şi Eva* este tot o încercare de spargere a convenţiei realiste şi de redimensionare în direcţia metafizicului.

Analizând romanele eliadeşti, observăm că primul în care autorul începe o mitologizare a Bucureştiului este *Nunta în cer*, chiar dacă aici este perceput doar farmecul ambiguu al marelui oraş, magia emanată de acesta. Aici se declanşează cu adevărat imaginaţia simbolică a scriitorului nu doar în redarea poveştii de iubire văzute în dublu registru, sacru şi profan, ci şi în captarea atmosferei citadine din primele decenii ale secolului. Aici Bucureştiul este prezent ca topos prezent imagistic în descrieri semnificative şi în direcţia unui roman de atmosferă.

Abia în scrierile ulterioare ale scriitorului, acolo unde acesta trece definitiv şi decisiv la o nouă formulă romanescă (*Secretul doctorului Honigberger, La ţigănci, Pestrada Mântuleasa, Noaptea de Sânziene*), are loc efectiv şi consacrarea unei mitologii literare bucureştene. În *Secretul doctorului Honigberger,* observă Paul Cernat[1], Eliade creează „imaginea insulară" a unui Bucureşti vechi, boieresc, supravieţuind misterios îndărătul centrului vizibil al Căii Victoriei, capitala fiind văzută deja şi ca o suprapunere a unor falii temporale diferite, straturi înşelătoare unde centralitatea se defineşte dincolo de aparenţele profane.

În prozele exilului, Eliade se va întoarce obsesiv spre acest paradis pierdut care va deveni şi spaţiul unei mitologii personale, o hartă misterioasă în care scriitorul ambiţionează să concentreze întreaga existenţă umană. Acest Bucureşti pierdut şi re-creat nostalgic devine, aşa cum afirmă criticul, „un teatru de întâmplări fantastice, cu o geografie misterioasă plină de arome vechi şi fisurată de ieşiri către alte dimensiuni."[2]

În aceste proze, spaţii urbane cotidiene, profane, locuri care se află departe de centralitatea aparentă a urbei, devin fisuri cu deschidere către o altă lume, ce permit revelaţiile şi hierofaniile: bordelul, sanatoriul, cafeneaua, alcovul, subsolul, biblioteca, grădina, casa etc. La care putem adăuga pădurea Băneasa din *Noaptea de Sânziene*, aflată la periferia capitalei, dar care comunică simbolic cu camera sordidă de hotel în care Viziru are camera Sambo. Toate laolaltă şi împreună situate pe harta misterioasă a marelui oraş, sunt imagini ale aceluiaşi labirint simbolic ce devine pentru această parte a operei eliadeşti, imaginea tutelară ce criptează sensurile condiţiei umane şi care apare obsesiv desenat pe tabloul personajului principal.

Deşi îmbracă hainele modernismului antebelic sau interbelic, Bucureştiul supratemporal ascuns în cojile formelor moderne şi banale de civilizaţie creat de Mircea

[1]Paul Cernat, Modernismul retro în romanul românesc interbelic, Editura Art, Bucureşti, 2009, p.305
[2]Idem, ibidem

Eliade, ne apare ca o imagine hieratică a marilor oraşe sacre, deschise revelaţiilor metafizice, pe care le analizează scriitorul şi în opera sa ştiinţifică.

Noaptea de Sânziene, cu ambiţia sa de roman total al existenţei apare şi ca un roman sintetic ce condensează toate mitologiile urbane create de-a lungul operei eliadeşti. Cât despre personajele sale, ar fi de remarcat că la Eliade spargerea convenţiilor realiste are loc şi în această direcţie, şi anume a consacrării acelui mit al intelectualului atât de prezent în romanele interbelice. Persoanjele eliadeşti aparţin intelectualităţii urbane, de aceea nu apare o diversitate a mediilor sociale, în schimb, de multe ori intelectualul eliadesc se construieşte pe dimensiunea raţionalismului şi scepticismului, fără o deschidere spirituală de anvergură. Ca urmare a acestui fapt, cei supuşi unor iniţieri nu sunt de cele mai multe ori conştienţi de ceea ce li se întâmplă (vezi cazul lui Gavrilescu din *La ţigănci*) sau refuză tot ce este iraţional sau de natură magică, încercând cunoaşterea lumii doar pe căi raţionale. Abia cu intelectualii din *Noaptea de Sânziene* personajul eliadesc se maturizează, devenind un adevărat căutător de sensuri, chiar sub asaltul terorii istorice.

4. Lumile paralele ale postmodernismului

Cu Mircea Cărtărescu intrăm într-o nouă vârstă a literaturii, iar Bucureştiul reintră prin el în forţă ca spaţiu literar în realitatea ficţională a prozei postmoderne. Întreaga creaţie cărtăresciană, că e vorba de volumele de poezie din tinereţe sau de opera prozastică (nuvele sau romane) creează, ca şi la Mircea Eliade, o mitologie literară a Bucureştiului. Întemeierea acestui spaţiu ficţional se face în poezia cărtăresciană, unde lirismul se naşte din aglomerarea unor repere urbane tumultuoase, ce naşte o hiperrealitate monstruoasă, care se poetizează sub ochii noştri. În poezii, chiar şi ochiul îndrăgostit al poetului îşi priveşte iubita prin ochii marelui oraş.

Odată cu prozele din *Nostalgia*, naraţiunea se situează deja la periferiile cartierelor bucureştene înălţate în perioada comunistă sau în vechile mahalale care emană vraja curţilor modeste şi a grădinilor ce adăpostesc jocul copiilor din *Rem. Nostalgia,* aşa cum se prezintă opera ulterioară a lui Cărtărescu, a cărei piesă de rezistenţă până în momentul de faţă rămâne trilogia *Orbitor*, este un breviar al imaginarului ecloziv ce se va desfăşura pe spaţii largi în volumele trilogiei.

Percepţia hiperrealistă din primele volume de poezii, cu descrierile fastuoase ce cristalizează în pagină avalanşe de elemente urbane, rămâne o constantă în romanele trilogiei. Aglutinarea de elemente descriptive aluvionare, fastul defilării elementelor ce compun imagistic universul spaţial al cărţii devin o marcă a stilului prozatorului. Marele oraş se recompune sub ochii noştri cu ajutorul unui realism exacerbat, aproape material, de o concreteţe halucinantă, care, tocmai datorită exacerbării şi obezităţii descriptive, dă senzaţia de irealitate. Suflul mare, respiraţiile largi ale marilor descrieri se întâlnesc cu cele microscopice, cu descrierile unor microcosmosuri organice, aduse în lumina unui ochi miop, care priveşte microscopic universul cetăţii. Şi Cărtărescu devine, în manieră postmodernă, pe aceste pagini, un foarte bun **simulator** al realismului.

Bucureştiul cărtărescian, atât de viguros mutat în scriitură, devine însă şi acesta, ca la Mircea Eliade, un imago mundi, dar şi o oglindă a eului auctorial şi a textului. Sunt prezente şi aici aceleaşi spaţii profane care admit revelaţia, aceleaşi personaje ce caută şi găsesc semne, încercând să le afle sensurile, şi aici au loc o serie de aventuri iniţiatice, astfel încât toposul urban devine o hartă pe care o transcendenţă misterioasă sădeşte semne care să ducă spre revelarea sa. Doar că e vorba de o altă transcendenţă, una în spirit postmodern, şi se desenează, prin iniţierile succesive în labirintul bucureştean, nu doar o hartă a condiţiei umane, ci şi una a condiţiei scriiturii.

Bucureştiul lui Cărtărescu ascunde o lume paralelă, îl ascunde pe autor în subteranele ei, dar oraşul există de fapt în eul auctorial şi respiră doar textual: o realitate cosmogonică, ce există doar prin forţa de creaţie a demiurgului său, autorul.

În această mitologie a Bucureştiului tardo-ceauşist, strada Silistra devine oul cosmogonic al unui început de lume, fereastra din Şoseaua Ştefan cel Mare prin care se vede panorama capitalei devine simbol al viziunii auctoriale, moara Dâmboviţa nu este decât o efigie a unei mitologii personale. Un Bucureşti pe deplin interiorizat, respirând printre litere şi primind viaţă prin suflul demiurgic auctorial.

BIBLIOGRAPHY

Dicţionar analitic de opere literare româneşti, coordonator Ion Pop, vol. I-II, ediţie definitivă, coordonare şi revizie ştiinţifică Ion Pop, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007
Manolescu, Nicolae, **Istoria critică a literaturii române**. 5 secole de literatură, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008
Fanache, Vasile**, Caragiale**, Editura Dacia, Cluj, 2002
Balotă, Nicolae, **De la Ion la Ioanide**, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974
Cernat, Paul, **Modernismul retro în romanul românesc interbelic**, Editura Art, Bucureşti, 2009
Fânaru, Sabina, **Eliade prin Eliade**, Editura Univers, Bucureşti, 2006
Manolescu, Nicolae, **Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**, Editura Gramar, Bucureşti, 2007
Popovici, Vasile, **Lumea personajului**, Editura Echinox, Cluj, 1997
Ţeposu, Radu G., **Viaţa şi opiniile personajelor**, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988
Cărtărescu, Mircea, **Postmodernismul românesc**, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999
Manolescu, Ion, **Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale**, Editrua Polirom, Iaşi, 2003
Muşat, Carmen, **Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuniteoretice**, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998
Perian, Gheorghe, **Scriitori români postmoderni**, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996

BARBU ST. DELAVRANCEA'S "THE MIDGET" APPPROACHED VIA BACHELARD'S GAME OF THE MINIATURE AND PEARSON'S THEORY OF THE ARCHETYPES

Clementina Alexandra Mihailescu and Stela Pleșa
Assoc. Prof., Hab. Dr., "Lucian Blaga" University of Sibiu, PhD Student, Gymnasium School, Racovita, Sibiu

Abstract:The paper entitled 'Barbu St. Delavrancea's "The Midget" Approached via Bachelard's Game of the Miniature' expands upon the psychological reality that emerges from the literary images of the miniature which, by inverting the perspective of dimensions, activates profound human values. We will also turn to good account the archetype of the midget endowed with the archetypal valences of the innocent, the orphan, the fighter, the protector, the lover, the creator, the leader, the magician, the wise person, and the buffoon, all existing as a form of positive energy inside our unconscious inner life. Analysing them from the perspective proposed by Delavrancea - namely the one where the Midget (Neghinita) plays with the grown-ups and does wonderful things precisely due to his littleness, we intend to emphasize the way fairy-tales teach us a life lesson and help us discover and develop inestimable abilities in our daily life.

Keywords: Delavrancea, Midget, Pearson, archetypes, the innocent, the orphan, the magician, the wise person, and the buffoon

Basmul este aceea bijuterie literară care ne cheamă, ne invită să visăm, să aspirăm la verticalitate, mai exact să ne descoperim prin intermediul eroului propria noastra inclinație de a participa la săvârșirea de minuni în viața noastră personală prin activarea capacității de a empatiza cu ceilalați. Basmul funcționează după legi proprii operând cu imagini miniaturale care raționează (Bachelard, 192). Imaginile întâlnite în basm par primitive, dar modul în care ele relaționează între ele este coeziv, firesc, așa încât nici o clipă nu suntem tentați să ne întrebăm unde este germenul basmului (192).

În cazul basmului „Neghiniță" nu este greu să identificăm principiul care guvernează ceea ce Bachelard numea „imaginea primară" (192). Micimea lui - „o realitate clară a imaginației" (192), este cea care îl va ajuta în săvârșirea tuturor isprăvilor sale. Schițând fenomenologic portretul lui Neghiniță suntem șocati de la început de dinamismul miniaturii pe care trebuie să-l corelăm cu o „instanță fenomenologică suplimentară" (193), legată de „cauzalitatea micutului" (193).

Această animație se identifică încă de la începutul basmului lui Delavrancea prin modul în care prichindelul de băiat numit Neghiniță acționează și schimbă viața făpturilor de o dimensiune evident mult mai mare, respectiv a oamenilor cu care ajunge să intre în contact.

„O babă bătrână, bătrână" (Delavrancea, 22) ce toată ziua împletea la ciorap în timp ce moșul (unchiașul) era plecat ba la pădure, ba la târg, ca să-și țină de urât „obișnuia să vorbească și tot ea să și răspundă, râzând de ea ca și cum ar fi râs de altcineva" (23). Monologul se învârte în jurul nevoii de a avea un flăcău la bătrânețe sau chiar a unei fete căreia să-i lase tot ce agonisiseră până atunci. Umorul sănătos se face simțit prin faptul că bătrâna râde de propriile sale dorințe și prin afirmația: „Tu nu știi că copacii uscați nu mai dau de la rădăcină?... Ei, toate se întorc de la Dumnezeu numai tinerețile ba. Ce nu e la timp nu

mai e niciodată. M-aș mulțumi și cu un prichindel de băiat….M-aș mulțumi și cu un copil cât ghemul numai să auz în casă mamă" (22-23).

Acest joc al miniaturii vizuale întreținut cu umor de bătrână este dublat de o „miniatură a sunetului" (Bachelard,195), instrument valorizat plenar de Delavrancea in basmul său. Autorul studiază direct virtuțile directe ale imaginii bătrânei angajată într-o dezbatere cu sine asupra nevoii de a avea un urmaș fie el și cât un bob de mazăre și ale imaginii lui Neghiniță, „gândul lumii" (23), care, mic fiind, poate pătrunde în urechile oamenilor și asculta ce gândesc.

Delavrancea ne invită „să ascultăm cu imaginația" (194) prin modul în care îl prezintă cititorului pe Neghiniță: "Adineauri eram în urechea ta a dreaptă, apoi am intrat în a stângă, ș-am râs de m-am prăpadit când am văzut ce-ți trece prin minte" (23). La solicitarea expresă a bătrânei de a putea fi văzut, "s-auzi un țâști ca de lăcustă și un bâzâit ca de albină, iar bătrâna simți pe mână, o picătură caldă si-l văzu pe Neghiniță care era frumos ca o piatră scumpă, mic ca o neghină, cu ochișori ca două scântei albastre și mâini și piciorușe ca niște firișoare de păianjen" (24).

Jocul miniaturii vizuale implică ca noi să relaționăm pe cale fenomenologică cu imaginea inedită a lui Neghiniță în sensul de a „ne-o asuma cu entuziasm si fără critică" (Bachelard, 196). Întrebat ce mânâncă, Neghiniță răspunde: „Eu mă satur din fum, până acum am mâncat la mese împărătești fără să știe nimeni. Și ce-am mai râs când ceilalți tremurau înaintea împăraților, iar eu mă plimbam prin urechile lor și le aflam gândul" (24).

Dovezile de afecțiune din partea bătrânei, când îl aude pe Neghiniță adresând cuvântul mamă în loc să ne conducă spre o situație-limită, ne fac „să ne simțim încordați în pre-auzire" (Bachelard, 203) si să devenim conștienți de cele mei mici indicii. Neghiniță dorește să-l vadă pe moș imediat si „se aruncă cu mâinile întinse și cu picioarele deschise, într-o undă de adiere și se făcu nevăzut, ca un strop de lumină" (25).

Ajuns la moș, acesta se bucură dar nu cu aceeași intensitate ca baba. Dorind să-și demonstreze „calitățile de centru de comandă" (Bachelard, 201), Neghiniță sare pe un cal, îl ciupește pe un altul, caii încep să fugă și să are în viteză câmpul. În fața unei asemenea dezlănțuiri în miniatură a zgomotelor cailor, cititorul fenomenolog cu greu reușește să semnaleze ceea ce depășește ordinul sensibilului în mod organic dar și obiectiv, în terminologie bachelardiană (203).

Bătrânul este fascinate de abilitățile lui Neghiniță și fără să lege faptele de valorile afective care au generat explozia de energie la care acesta a fost martor, pentru douăzeci de pungi de bani dați de un slujbaș al împăratului ca preț pentru performanțele lui se învoiește să renunțe la el. Imaginea lui Neghiniță reflectând la lăcomia moșului și la faptul acestuia nu i-a fost sortit să aibă copii, dar babei da, ne poziționează în proximitatea unei secvențe încărcate de intimitate care ne dezvăluie cât de preocupat este Delavrancea de psihologia profunzimilor omenești.

Împăratul este plăcut surprins de apariția lui Neghiniță la palat, în ciuda faptului că învățații susțineau că „astfel de lucruri sunt nefirești, că așa ceva nu scrie la carte" (27). Inteligența prichindelului se face simțită de la început în replica: „Învață maria ta, că cei mici sunt cei mari" (28). Împăratul poruncește să i se construiască o casă cu zece canaturi, cât o nucă, toată din aur.

Pentru a înțelege cum funcționează Neghiniță, vom analiza influențele arhetipale care acționează în interiorul eului său. Așa cum se afirmă în studiul lui Pearson intitulat „Trezirea eroului interior", arhetipul inocentului, așa numitul inocent interior, prezent în fiecare din noi, dorește să fie iubit și să participe la evenimentele din viața celor apropiați lui.

Copilul va alege o persoană pozitivă, dornică să-l accepte, așa cum se întâmplă și cu Neghiniță când o alege pe bătrâna ce tânjea de multă vreme după un urmaș, chiar dacă acesta era cât o neghină de mare.

Odată ce inocentul își alege persoana, orfanul din interior analizează și sesizează care din „calitățile sale trebuie să fie sacrificată sau ascunsă pentru a putea fi în consonanță cu noua sa imagine" (Pearson, 56). Acest arhetip ce se găsește în inconștientul nostru personal, după cum afirmă Pearson, are menirea "să ne protejeze împotriva abandonului, rănirii, victimizării" (56). Din nefericire, el este ineficient în cazul lui Neghiniță. De abia fusese acceptat de bătrână, Neghiniță și este abandonat de moș pentru douăzeci de pungi de galbeni.

Gestul moșului aduce în prim plan un alt arhetip, și anume cel al războinicului, caracterizat prin acele trăsături instinctuale nediferențiate ca pasiunile sau nevolile primare ale individului. Războinicul interior are menirea să asigure o constrângere rațională pentru valorificarea dorințelor (57). Aceea constrângere rațională, în accepția noastră, se referă la dominarea nemulțumirii experimentată de catre Neghiniță în legătură cu faptul că a fost abandonat de moșul cel lacom și că a fost privat de afecțiunea bătrânei, pe care o considera o mamă veritabilă.

Constrângerea interioară, în cazul lui Neghiniță, îl forțează să acționeze moral și să-i asiste pe ceilalți, conform teoriei lui Pearson (57). Din considerente morale dar și din înclinația sa spre a face șotii, Neghiniță, hotărât să-l secondeze pe împărat intră ba în urechea învățătorului care căuta în stele cu ocheanele și era proecupat de faptul că împăratul are nasul prea mare, ba în urechea unui cărturar interesat mai degrabă de inelul împăratului decât de problemele împărăției, ba în urechea altuia care se gândea la cucoane frumoase și cum să-l lingușească pe împărat, ba în urechea unuia ce tânjea după o sticlă de vin, în a altuia ce socotea că este bine să fii împărat și, în final, în urechea unuia cu frunte lată care era atent la toate problemele discutate în legătură cu împărăția.

Suntem surprinși în continuare cum Delavrancea realizează o remarcabilă schimbare ontologică când, ceea ce ar putea părea „halucinații audive" (Bachelard, 202) se încarcă cu conotații noi psihologizante. Astfel aflăm că Neghiniță se hotărește să intre în urechea împăratului și îi șoptește tot ceea ce auzise. Reacția împăratului care, crezând că singur a citit în mintea lor, a fost spontană când a început să-i certe pe fiecare și le aducă la cunoștință că le-a citit gândurile.

Toți cei învinuiți au căzut în genunchi anticipând decapitarea pentru accentele lor de trădare. Împăratul mânios se întreba dacă să-i pedepsească prin tăierea capetelor, dar Neghiniță, suit în creștetul său, îl sfătuiește contrariul, argumentând retoric: „Fără învățați cine să mintă lumea?" (29). Replica împăratului: „Să nu fie decât adevăr pe lume!" este urmată de afirmatia genială a lui Neghiniță: „Ce-ai face Măria-ta fără minciună? Măria-ta ți-ai făcut socoteala? Mai multe ceasuri ai mâncat, ai dormit, ai vânat, ți-ai socotit cazanele cu bani…decât te-ai necăjit cu treburile și nevoile împărătești. Cum ai sta pe scaunul lumii când lumea ar știi adevărul?" (29)

Reacția împăratului a fost de a zâmbi ca să salveze situația, dublată de iertarea acordată tuturor. Mai mult decât atât, văzând că acel cărturar preocupat de problemele împărăției tremură mereu, îl întreabă ce probleme îl frământa încât nu poate să-și stăpânească tremuratul. Răspunsul acestia: „Iacă socotesc că nu știu nimic și tot mă gândesc că mi-e leafa prea mică" (30) este urmat de explozia de veselie a împăratului mulțumit de sinceritatea sa și de decizia de a-i mări leafa.

Plecând pe cap cu Neghiniță, împăratul se tot întreba cum de ghicise gândurile cărturarilor săi. Prezentat împărătesei și coconilor săi, care nu mai conteneau să se minuneze de el și de faptul că împăratul la bătrânețe ajunsese să citească gândurile oamenilor, Neghiniță se simți acceptat și-și continuă seria de năzdrăvenii.

Se impune o scurtă deviere de la seria de experiențe generate de Neghiniță în viața celor cu care el relaționează pentru a analiza valoarea inițiatică a experiențelor sale. Inițierea lui Neghiniță o asociem cu faptul de a deveni real, de a se trasforma din idee, din aspirație, din gândul batrânei de a avea un copil, mai exact dintr-un bob de neghină în Neghiniță.

Acest miracol se împlinește ca expresie spirituală a unei valori sufletești autentice redată prin profunzimea gândului bătrânei de a avea un copil care să-i spună mamă, articulat simplu, intens și sugestiv de aceasta, gând care se metamorfozează în gândul lumii, căci ce altceva este Neghiniță decat „gândul lumii" (23), așa cum afirmă inspirat Delavrancea.

Asemenea lui Pinocchio, care fiind intens dorit de Gepetto este cioplit din lemn de acesta, iar Zâna Albastră îi conferă posibilitatea de a se mișca singur, Neghiniță este creația spirituală a bătrânei, iar prin modul de a se purta cu aceasta - înveselind-o și numind-o mamă, își câștigă dreptul de a fi real.

Chemarea de a deveni băiat real, adevărat, se concretizează în basmul lui Delavrancea în „chemarea lui către aventură" (Pearson, 68). Această chemare favorizată de trădarea moșului care din lăcomie renunță cu ușurință la el, îi permite să valorifice atât aspectele luminoase ale arhetipului războinicului și al protectorului dar și aspectele umbrei și distrugerile pe care aceasta le generează și care culminează cu distrugerea de sine.

Asemenea lui Pinocchio, Neghiniță coboară în zone abisale căutând plăceri cumva legate de instinctualitate, intrând în urechile oamenilor, surprinzându-le gândurile și violându-le intimitatea. Inițierea în accepția lui Pearson implică conectarea la spiritual, la arhetipul înțeleptului pentru a evolua și pentru a identifica corect sensul vieții.

Din nefericire, se pare că dimensiunea spirituală este greu de atins și de aici putem desprinde o primă concluzie și anume faptul că dezorientarea lui Neghiniță și cochetarea cu arhetipul bufonului sunt rezultatul trădării la care a fost supus din partea moșului tocmai în momentul în care întrezărea o schimbare ambientală menită să-i pună în valoare latura umană.

Strategiile găsite, și anume glumele și violările intimității celor cu care relaționează, ne încurajează să-l abordăm din perspectiva „arhetipului căutătorului" așa cum acesta se evidențiază în încercarea de a realiza trasformarea sa din Neghiniță material în Neghiniță alchimistul.

Prima etapă a procesului alchimic parcurs de Neghiniță este simbolizat în textul lui Delavrancea de încercarea de a transforma viața batrânei devenită mama sa dintr-o viață lipsită de valori afective autentice în una centrată pe bucuria de a se dărui copilului mult visat. Eșecul acestei etape are ca și consecință diminuarea aspirației de transformare, de umanizare autentică.

A doua etapă a procesului alchimic este legat de imperiu și care dacă s-ar împlini prin relația aparte pe care o are cu împăratul în sensul de a-i deschide ochii și mintea referitor la misiunea ce-i revine de a conduce împărăția conform unor norme morale, i-ar certifica, ceea ce Pearson numea „abilitatea învingătoare de a promova un adevăr spiritual în plan fizic" (76).

Noutatea, modernismul lui Delavrancea emană dintr-o cunoaștere intuitivă a psihologiei moderne și a psihanalizei. Năzdrăvăniile lui Neghiniță îl pozitionează în apropierea celor mai revolutionare și mai interesante arhetipuri, cum ar fi arhetipul bufonului. Din această perspectivă procesul alchemic parcurs de erou este unul extrem de credibil prin faptul că relationarea cu ceilalți nu se face niciodată din perspectiva interesului personal ci cel al individului de care este indisolubil legat și anume împăratul, în partea a doua a basmului.

Pearson identifică mai multe nivele ale bufonului și anume „umbra" pusă de acesta în legătură cu „aspectul indisciplinar al personalității sale", si cu „chemarea generată de dorința de a se bucura mai intens în viață", ambele coroborate de autor cu nivelul unu, care implică abordarea vieții ca joc jucat pentru amuzamentul jucătorului. Nivelul doi se bazează pe istețimea nativă pentru păcălirea celor din jur, pentru a scăpa de belele, pentru a surmonta piedicile, sau pentru a enunța adevărul fără a fi pedepsit. Nivelul trei este cel mai înalt sub aspectul faptului că viața este „trăită în toată plenitudinea ei, fară interese meschine și fără compromisuri" (374).

Evaluând nivelele semnalate de Pearson putem spune ca Neghiniță se identifică cu acest arhetip pe care îl activează tocmai datorită schimbărilor din viața sa cărora trebuie să le facă față, activare coroborată cu conștientizarea capacității sale de a schimba situațiile din jurul său nu în favoarea sa ci în favoarea indivizilor și a comunităților cu care se intersectează.

Am amintit la început conceptul de joc al miniaturii. Este de fapt jocul social pe care îl joacă Neghiniță prin intrarea în urechea oamenilor și prin citirea gândurilor acestora. Jocul său se încarcă cu conotații negative în momentul în care se hotărăște să râdă de împărat, îi intră în ureche și-i inoculează ideea că sfetnicii i-au îmbătrânit și, că din cauza asta, treburile merg rău.

Dizolvarea sfatului donmnesc și înlocuirea cu unul nou au ca rezultat alungarea împăratului de pe tron și din împărăție. Conducerea împăratului la o „situație-limită" (Bachelard, 203) este magistral exploatată de autor. Sub aspect auditiv, ne confruntăm cu o miniatură sonoră, căci Neghiniță, sus pe umărul împăratului îi răspunde într-un registru greu de sesizat pentru un străin la întrebări existențiale profunde. Răspunsurile de bun simț trădează isteține dar și o profundă empatie, pentru că fiecare răspuns este o adevărată lecție de viață.

Neghiniță gândește fiecare situație în parte, apoi își imaginează răspunsurile potrivite. Pentru a examina imaginea împăratului detronat, Neghinită îi adresează întrebări urmate de răspunsuri uluitoare, toate având menirea să-l poziționeze pe acesta în final pe un prag superior de înțelegere și acțiune:

- De ce plângi măria-ta? Ține-ți firea, nu fi muiere....
- Ei, ei Neghiniță, cum să nu plâng?! Unde mi-e toiagul împărătesc?
- Ci taci, maria-ta! Ia taie un corn și făți, colea, o cârje. Buzduganul e greu la bătrânețe. Cârja te sprijină.
- Unde mi-e scaunul împărătesc pe care au stat atâția moși-strămoși ai mei?
- Ci taci, maria-ta! Întinde-te colea, pe fânul înflorit și moale, și să-mi spui drept care e mai dulce la oase? Scaunul cu scumpetea sau fânul cu frumusețea?
- I, i, Neghiniță, unde mi-e coroana cu stemele și cu luminile?
- Ci taci, măria-ta! Pune foaie lată de lipan pe deasupra pletelor albe și spune-mi drept, care e mai ușoară coroana cu grijile sau lipanul cu umbrile?
- Dar ia gândește-te, maria-ta, că un supus era supusul mariei-tale ș-avea un stăpân, iar măria-ta, purtând grija tuturor, erai sluga tuturora. Vezi d-aia măria-ta ai fost cea mai mare slugă, cel mai nevolnic din toată împărăția, curată socoteală - erai împărat nu om, iar acum ești om, nu împărat. Și ești mai mare, că unde îți spune gândul, acolo te duc picioarele. Ș-apoi cine știe? Socotești că boierii pot ceva fără prostime? Să ceară prostimea pe vechiul lor împărat.... și să vezi măria-ta... (32).

Revenind la arhetipul bufonului, Neghiniță descoperă libertatea într-un comportament neconventional și de asemenea capacitatea de a se bucura de fiecare moment. La o analiză mai profundă, din dialogul pe care l-am redat aproape integral Neghiniță nu apare doar ca bufonul jucător care, copil fiind, se joacă în mod natural aproape tot timpul dezvotându-și în felul acesta -„simțul creativității" (Pearson, 373).

Încă din momentul relaționării cu bătrana devenită mama sa, Neghiniță experimentează ceea ce Pearson numea: „tranziția de la claun sau Trickster la Bufonul înțelept" (378), adică inițierea prin iubire. Este momentul implicării bufonului în „relații, idei, valori" (378), exact ceea ce face și Neghiniță. În ceea ce privește înțelepciunea, în mod paradoxal aceasta este relevată tocmai prin răspunsurile pe care Neghiniță i le oferă împăratului când acesta se găsește în impas.

Itinerariul lui Neghiniță de la dualitatea trickster-bufonul întelept, la unitate arhetipală, implică ca și celelalte arhetipuri enumerate și analizate din perspectiva personalității complexe a lui Neghiniță să își aducă aportul. Îmbrățișând din nou teoria lui Pearson cu

privire la trezirea eroului interior, îl simțim pe Neghiniță mai complex și mai eficient dacă acceptăm că arhetipurile menționate ordonate „sub aspectul siguranței de sine în inocent și orfan, sub aspectul identității în căutător și iubitor, sub aspectul responsabilității în războinic și protectoor, sub aspectul autenticității sale în distrugător și creator, sub aspectul puterii în magician și conducător, sub aspectul libertății în bufon și înțelept" (394-395), sunt trăite în mod dualist ca două laturi ale aceluiași fenomen mai degrabă decât ca două aspecte opuse ale personalității.

Prin dualitățile mentionate avem sentimentul că imaginea lui Neghiniță totalizează în mod miraculos „sensul care mărește și sensul care concentrează" (Bachelard, 198). Din dialogul cu împăratul, în ascensiunile aproape astrale pe care i le propune acestuia și redate prin simbolurile - cornului, a fânului, a lipanului, a soarelui și a lunii, sensul se mărește până la dimensiuni cosmice și se concentrează pe latura umană a împăratului.

Împăratul, cu o foaie de lipan pe cap și sprijinit pe o cârje din corn, pornește într-o călătorie inițiatică, alături de Neghiniță. El descoperă că lumea, respectiv foștii săi supuși, în loc să graviteze în jurul unei valori, și anume cea a monarhiei pozitive, sunt oprimați de noul împărat care nu aude, nu vede, este lacom și somnoros în așa măsură încât, unii răcnesc ca din gură de șarpe, alții sunt goi și desculți, alții rod câte o coajă uscată, iar alții muncesc și ziua și noaptea de dau în brânci.

Cum memoria oamenilor are menirea să păstreze „chipurile de altă dată cu plinurile și golurile adevărului" (Bachelard, 199), împăratul indignat că pe scaunul lui se suise „un împărat și surd, și orb, și lacom, si somnoros" și convertit la valorile autentice de noua sa experiență de viață si de replica lui Neghiniță „Ei, apoi, înainte de a fi împărat, vedea, auzea, muncea, cumpătat la mâncare și la băutură" (33), rostește un adevăr axiomatic „I, i, Neghiniță, mult cuvânt ai!Acum să ajung împărat, și aș știi eu să fac cum e bine"(33).

Delavrancea, centrat pe problemele „spațiului trăit" (Bachelard, 201), evident cel care îl are în centru pe miniaturalul Neghiniță, își construiește narațiunea în consonanță cu „psihologia senzațiilor". Predomină în narațiunea sa imaginile vizuale și auditive legate de supușii împăratului, imagini ce explodează în citatul extins:

„Și, ca din senin, abia sfârșise vorba de pe urmă, s-auzi o gălăgie, un vuiet, o duduitură, că parcă se cutremura pământul. Când colo ce să fie? Stafetă mare. Niște voinici, cu suliți lungi, aducea vestea că norodul a băgat la dubă pe împăratul ăl nou, cu sfetnici cu tot, și că chemă pe adevăratul împărat.

Cum auzi bătrânul zise voinicilor:

-Stați că eu sunt!

Și-l cunoscură toți, și îl deteră în genunchi. Iar Neghiniță de pe umăr:

-Măria-ta, mai vezi. Mai auzi, or ți s-a făcut foame și-ți vine a dormi?"

Dacă până acum „cauzalitatea micului" a fost direct pusă în legătură cu ceea ce Bachelard numea o „miniatură de ființă" (54) menită să trezească conștiința superioară a împăratului, în ultima parte a basmului faptele sale nu sunt în concordanță cu valorile morale acumulate de acesta. Mai mult chiar, Neghință vrând să glumească cu împăratul și intrând în urechea dreaptă crezând că este în cea stângă cu care acesta nu aude, strigă: „Un împărat dacă n-a știi de la el adevărul, nu-l mai știe de la nimeni" (34). Auzind acel glas în ureche împăratul își trase o palmă și când își scutură urechea în palmă îi căzu Neghiniță leșinat.

Replica și comportamentul împăratului se cer redate și comentate din perspectiva arhetipului umbrei care se evdențiază cu pregnanță în citatul următor:

„Tu mi-ai fost? Tu m-ai făcut să caz din scaunul împărăției? Bine! Am eu ac de cojocul tău! Supărat, împăratul ordonă ca Neghiniță să fie legat de gât cu un fir lung de mătase, iar apoi să fie coborât și înecat în puțul din curtea domnească" (34)

Propoziția din finalul basmului: „Așa sfârși bietul Neghiniță" (34), este o lecție de morală căci, prin încheierea basmului, acesta se naște din nou în conștiința noastră. În

conștiinta fiecărui cititor, Neghiniță se transformă într-o entitate de o idealitate aproape cosmică. Anterior eșecului de a trezii conștiința superioră a împăratului, ambii s-au găsit într-o „comunitate de premejdii" (Bachelard, 204), pe care doar împreună le-au putut depăși.

La sfârșitul basmului, cei doi devin primejdioși unul pentru celălalt. În ciuda acestui fapt, imaginea lui Neghiniță și a împăratului au devenit extrem de reale. Au depășit „limita care desparte sublimarea condiționată de sublimarea absolută", în terminologie bachelardiană (205).

Se pare că Delavrancea, asemenea lui Bachelard se întreba: „Cum să vezi fără să auzi?" Și Neghiniță l-a învățat pe împărat să vadă ceea ce nu se putea vedea cu ochiul fizic ci doar cu ochiul minții, făcându-l să audă. Intermedierea auzului prin intrarea în urechea împăratului și prin dezvăluirea unor adevăruri greu digerabile în condiții normale ar fi trebuit să conducă spre dominarea aspectelor materiale și spre dobândirea și conștientizarea unor profunzimi de ființă de care împăratul era complet necunoscător.

Jocul miniaturii numit Neghiniță ar fi trebuit să-l facă pe împărat să coboare la acea adâncime a ființei sale, mai exact în domeniul umbrei, al aspectelor negative ale personalității sale, la structurile reziduale, pe care dacă le aduci la suprafață le poți controla și implicit depăși.

În loc să se întâmple așa, vocea fragilă a lui Neghință îi dezvăluie împăratului cele mai puternice realități psihologice din jurul său, iar acesta, pragmatic și neintuitiv, o consideră vocea sa interioră care îi dezvăluie, ceea ce Bachelard numea, „fondul gândului lumii" (208), idee care nu pare să-i fi fost necunoscută lui Delavrancea.

Și ce ureche fină are și Delavrancea. În mod genial el activează organele visului - ochii și urechile pentru a ne ajuta să ne deschidem transcendențelor. În splendoarea de a-l vedea cu imaginația și de a-l auzi pe Neghință, împăratul ar fi trebuit să audă tumultul din inima sa și să se reanalizeze din perspectiva noilor experiențe de viață.

În loc de aceasta, el este prins în încurcăturile dialecticii marelui și miniaturalului, al adevărului și al închipuirii, și, rămânând la suprafața lucrurilor, îl sacrifică pe Neghiniță, incapabil fiind, să înțeleagă ceea ce Baudelaire, citat de Bachelard numea „lumea morală deschizătoare de vaste perspective și de limpezimi noi" (219).

BIBLIOGRAPHY

Barbu, St. Delavrancea. *Bunicul- bunica*. București: Editura Blassco, 2017.
Bachelard, Gaston. *Poetica spațiului*. Pitești: Paralela 45, 2003.
Pearson, S. Carol. *Trezirea eroului interior*. București: Editura Trei, 2018.

CIORAN. THE SEMANTICS OF BLOOD

Simona Constantinovici
Assoc. Prof., Hab. Dr., West University of Timişoara

Abstract: Cioran. The semantics of blood describes the path of the term blood in the texts of the philosopher, written in Romanian, before the Parisian exile. With an overwhelming presence in these youthful writings, blood becomes a central lexical element, a polysemantic nucleus linked to the macroconcept of life. It makes the passage, in Cioran's speech, from the landmarks of the Earth to the disarming, untouchable heights of the sky. It works as a trigger of the semantic relationship of antonimy. It appears in different phrases that create in the text a significant poeticity of the philosophical language: the song of the blood, the voice of the blood, blood enthusiasm, blood mysticism, blood silence, bitterness of blood, naivety of blood, blood vinegar, blood obsession.

Keywords: Cioran, philosophy, text, blood, semantics

Element al anatomiei, structurând lexicul aferent trupului omenesc, *sânge* apare, la nivelul literaturii dintotdeauna, al istoriei umanității, ca un cuvânt care se poate poziționa în cele mai variate contexte. E un modelator semantic absolut, care face legătura între axele temporalității, trecut, prezent, viitor. Uzul și parcursul cultural-istoric fac ca, de obicei, prezența acestuia, insinuarea sa în varii straturi morfo-sintactice ori frazeologice ale textului, să nu atragă atenția, în chip deosebit, să nu angreneze neapărat o reflecție interpretativă.

Atunci, însă, când transgresează sensurile obișnuite, cu care mentalul colectiv l-a înzestrat, când intră în lexicul dominant al unui discurs filosofic, cum este cel al textelor de tinerețe ale lui Emil Cioran, *sânge* își amplifică funcționalitatea și croiește o nouă cale spre interpretare. Aceasta s-ar traduce prin faptul că, în compania lui, pot să apară termeni cu care, de obicei, în istoria receptării, nu rezona. Prin acest discurs, al predicațiilor inedite, se reface, de fapt, logica utilizărilor dintr-un anumit sistem lingvistic. Vorbim de o limbă a lui Cioran, una predispusă la a reface, cu instrumentar propriu, trasee semantice, în numele unui rafinament stilistic indubitabil, care anunță, încă de pe acum, fulminanta poziționare de mai apoi, în spațiul francez elitist, al stilului rafinat și profund.

Textele scrise în română, la care ne referim, din care au fost excerptate fragmentele, sunt: *Pe culmile disperării* (1934), *Cartea amăgirilor* (1936), *Schimbarea la față a României* (1936), Lacrimi și sfinți (1937), *Amurgul gândurilor* (1940), precum și paginile incluse în *Îndreptar pătimaș* (1940-1944, 1991), cele de publicistică, manuscrise și corespondență. Din 1937, când pleacă în Franța, cu o bursă, Cioran va lăsa în urmă hlamida lexicului românesc, lansându-se în cucerirea altor teritorii lingvistice, acelea care vor conduce la considerarea sa, aproape unanimă, ca unul dintre cei mai mari stiliști de expresie franceză ai secolului XX. *Précis de décomposition* este volumul care va deschide seria textelor scrise în franceză.

În cele peste 400 de ocurențe, raportate la materialul furnizat de cele două volume[1] îngrijite de Marin Diaconu, Cioran investește termenul *sânge* cu puteri semantice care transgresează limbajul comun. Îl scoate din zona de confort, dată de înscrierea lui în terminologia strict medicală, aridă și criptică. Sângele vorbește la Cioran despre un alt fel de anatomie și creează o rețea complexă de sensuri izvorâte dintr-o nevoie imensă de a încerca să

[1] Vezi Emil Cioran, *Opere*. Volume (1), (2), Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012.

înțeleagă rostul vieții. Ca în cazul altor cuvinte care modelează spiritul și viziunea scrierilor de tinerețe, termenul *sânge* captează o paletă mare de semantisme, de la vitalitate la extincție, de la mistică la cromatică, de la limbaj la negarea acestuia. Cu fața spre viața pe care o definește, sângele reamintește constant și imperturbabil de moarte, ca pol semantic antonimic al vieții.

Antuza Genescu, într-o carte exemplară, un erudit studiu contrastiv, despre potențele sângelui și traseul acestui simbol prin literatură, concluzionează: ”Sângele, oricum îi spui, îți dă același sfânt fior. Fiorul, se știe, ți-l dă frica, dar și fericirea. Tocmai proprietatea de a-și dubla înțelesurile terifiante cu antonimele lor spiritual binefăcătoare face din sânge un instrument de lucru semantic și stilistic desăvârșit.”[2]

Sângele e, la Cioran, receptacul al tristeții și suferinței, locul în care se varsă tot ceea ce se alcătuiește-n formant lexical al privațiunii de bine, frumos, armonios: ”Lirismul suferinţei este un cântec al *sângelui*, al cărnii şi al nervilor.”[3]; ”Toate lacrimile neplânse mi s-au vărsat în *sânge*.”[4]. În tonurile cinismului cu care nu de puține ori a fost etichetat, în mod adecvat sau nu, Cioran insistă asupra faptului că sângele are și o extraordinară capacitate de (auto)distrugere, în el aflându-și sediul și răul și tristețea și necredința și necuratul: ”Stadiu final al tristeţii: nu mai există deosebire între lacrimi şi pietre. Inima devine stâncă, iar pe *sânge* patinează dracii.”[5]

Tristețea profundă prefigurează moartea. În regim antonimic, sângele angajat în semantica răului existențial se poate tămădui prin contemplație și recurs la fascinația pentru amurguri și aurore incredibile: ”Acestui rău voluptuos al *sângelui* îi trebuiesc amurguri leneşe şi aurore fantomale.”[6]. Sângele rău, ca adăpost al suferințelor, vampirizează realitatea, frumusețea, în toată splendoarea ei, îi distruge energiile pozitive. Într-un fel de antrenament ludic al gândirii, Cioran schimbă, de multe ori, traseul cuvintelor, într-o sintaxă care propune adevărate texte poetice: ”Cu ultimele picături de *sânge*, melancolia va descrie un semn de întrebare pe o inimă palidă.”[7]. Aceste glisări de fragmente poetice în țesătura discursului filosofic, nu sunt puține, ceea ce ne demonstrează că textele prime, scrise înainte de exilul parizian, diferă de următoarele prin forța și muzicalitatea unui lirism neastâmpărat, necenzurat: ”Şi apoi, nu zvâcneşte *sângele* în ritm marin, nu e orgoliul lui melancolic acordat rănii albastre, mişcătoare şi infinite?”[8]; ”Toţi şerpii trag de moarte în înserările *sângelui* şi-n văgăunile minţii.”[9].

În ”Vocea *sângelui* este o elegie neîntreruptă.”[10] ori în ”*Sângele* meu e fluviul pe care trec vapoare îndoliate.”[11], discursul absoarbe, în mod paradoxal, tonuri de romanță minulesciană, acel ritm caduc, răvășitor în tristețe, caracteristic poeziilor de tip elegie. În *Pe Dunăre*, Minulescu scrie, în același ton al deprimării, în variantă eufonică, cu ecouri metafizice: ”Se duc pe Dunăre la vale –/ Ca șirul de cocori pribegi/ Pe-ntinsul fără de hotare –/ Se duc pe Dunăre la vale/ Coșciuguri albe plutitoare/ Pe negrul apelor murdare…”[12].

Ca o ambarcațiune fără odihnă, sângele traversează lumile. E sigiliul existenței noastre. Coșciugul prin care durerile vin și trec. În astfel de contexte, Cioran se dovedește a fi

---

[2]Antuza Genescu, *Sângele – anatomie și simbol literar în tragediile lui Seneca și Shakespeare*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2017, p. 15.
[3]Emil Cioran, *op. cit.*, (1), p. 8.
[4]*Ibidem*, p. 960.
[5]*Ibidem*, p. 777.
[6]*Ibidem*, p. 752.
[7]*Ibidem*, p. 925.
[8]*Ibidem*, p. 886.
[9]*Ibidem*, p. 920.
[10]*Ibidem*, p. 840.
[11]Emil Cioran, *op. cit.*, (2), p. 978.
[12]Ion Minulescu, *Romanțe pentru mai târziu*, în *Versuri*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 30.

adeptul lirismului care însoțește gândirea vie, nemutilată de abstracțiune: ”Cât de fecundă este o gândire vie, pasionată în care lirismul circulă ca *sângele* în vine!”[13]. Departe de a se feri de substanța eterată, necartografiabilă a lirismului, filosoful înscrie discursul în albia unei muzicalități congenere, subtil infiltrată în toate straturile frazării.

În textele de tinerețe, conștientizat sau nu, Cioran e cu fața întreagă întors spre literatură. Cultivă poeticele contexte, orfismul, ca formă de manifestare a unei nestăvilite profunzimi creatoare, în stare a combina contrariile. Există un limbaj orfic, mai aproape, prin funcția sa iterativă, de muțenie decât de cuvânt, care atrage cititorul, asemenea unor nimfe atoateștiutoare, în apele lui. S-ar putea ca *mistica sângelui* ori *elanul sângelui* să fie de ordinul unei poetici orfice. Sângele ca mijloc de rămânere în sfera unei dinamici implicite (explicite chiar, în unele cazuri) a ființei. Se întâmplă să asistăm la o sincronizare între *corp* și *suflet*, între *aici* și *acolo*. Cuvintele, prin repetare și înscriere în contexte poetice, au puterea unui narcotic devastator. Asistăm, astfel, la ”citirea” de dincolo de fire, care scapă mecanismelor sofisticate de investigație a textului filosofic.

La un moment dat, cumva la antipodul a ceea ce a scris cu referire la elementul sangvin, Cioran are aproape o revelație, de nu ar fi chiar sensul prim al termenului *sânge*, pe care-l repetă cu funcții diferite (subiect, respectiv complement circumstanțial de loc), ca pentru a-i întări semnificația generică: ”*Sângele*-i un semn de viaţă, nu de moarte, în *sânge* se actualizează vizibil devenirea.”[14]. Dacă-n prima parte, discursul nu face altceva decât să postuleze ceea ce este deja cunoscut și mereu reevaluat prin tratate de medicină, în partea secundă, sângele devine spațiul în care devenirea se actualizează. Nu oricum, ci vizibil. Vizibilitatea e conferită de capacitatea noastră de a pătrunde, cu ajutorul științei, în inima sângelui, de a-l cerceta cu instrumente felurite, de a-l separa în elemente minimale, infinitezimale, particule-n care-ncape și viața și teama de a muri și nemurirea.

Sângele devine obiect al unei evaluări a stării de sănătate pe care individul o are, la un moment dat. Sângele viu, care curge prin venele trupului, e dovada cea mai clară, incontestabilă, a faptului că ne aflăm în viață, iar *a trăi* înseamnă a te lăsa supus devenirii. A nu mai avea sânge, a avea hemoglobina mică înseamnă a fi anemic, bolnav, la granița dintre viață și moarte: ”„Absolutul” este o prezenţă dizolvantă în *sânge*. Leucemia e grădina în care înfloreşte Dumnezeu...”[15]; ”Anemia este înfrângerea prin *sânge* a timpului.”[16]. Cioran, într-un discurs care atinge corzile mistice ale sufletului, crede că Dumnezeu sau ”Absolutul” se află acolo, în sânge, insesizabil, un marker pe care niciun aparat nu l-ar putea capta vreodată, o fărâmă de materie în altă materie ascunsă, în leucocite, în trombocite, în hematii. Acel marker care face diferența dintre viață și moarte. Numai prin boală, numai cel care duce povara unei suferințe, e purtătorul acelui marker divin, a unui factor genetic identificat, numai astfel întâlnește Sensul existenței: ”Boala este o stare de inspiraţie a ţesuturilor, o manie de grandoare a cărnii, un patos imperialist al *sângelui*.”[17].

Pe aceeași formulă stilistică e plasat și următorul context: ”Toxinele creştine ne-au lăsat în *sânge* otrava unui absolut, care ne taie respiraţia, dar fără de care nu mai putem trăi.”[18]. Oriunde ne-am poziționa în lectură, textul cioranian de tinerețe, motivează conceptul *sânge*, semantica sa, prin raportare la termeni feluriți, de tipul *absolut, eternitate, timp, moarte*. Sângele devine marker al fiecăruia dintre aceste concepte. Al eternității sau al

[13]Emil Cioran, *op. cit*., (1), p. 50.
[14]*Ibidem*, (2), p. 714.
[15]Emil Cioran, *op. cit*., (1), p. 692.
[16]*Ibidem*, p. 916.
[17]*Ibidem*, p. 905.
[18]*Ibidem*, p. 790.

divinului. Al timpului, cu toate fațetele lui. Al morții, ca temporalitate întreruptă: ”Nici un strop de *sânge* din trecut nu tulbură acest acum în care sunt.”[19].

O definiție inedită a paradoxului, în același stil aforistic inimitabil, dă Cioran în următorul fragment: ”Ce-i el (paradoxul – n.n.) dacă nu o irupţie demoniacă în raţiune, o transfuzie de *sânge* în Logică şi o suferinţă a formelor?”[20]. Atrage atenția, prin conexiune cu limbajul medical, din care sângele își revendică identitatea, sintagma *transfuzie de sânge*. De obicei, aceasta se produce în corpul uman, pentru a-l readuce la parametrii normali de funcționare, pentru a-i reda vitalitatea. Aici, corpul supus procedeului medical este Logica, percepută ca mod și capacitate a omului de a gândi, ca știință a formelor și legilor gândirii. Tot pe tărâm definițional se situează Cioran în acest context: ”Orice luciditate este o pauză a *sângelui*.”[21]. Într-alt loc vorbește de *luciditatea însângerată*. Cu alte cuvinte, o luciditate care se destramă, care refuză sensul.

Ca simbol religios, sângele e legat, la Cioran, și de sfinți, de sfințenie, amintind totodată de neputința ființei umane de a accede cu adevărat la cele sfinte: ”Una din obsesiile constante ale sfinţeniei este *sângele*. (…) *Sângele* purificat al lui Iisus este baia şi băutura sfinţilor.”[22]; ”Sfinţenia ne suge şi ea *sângele*, pe care-l pierdem pe măsura dorinţii noastre de cer.”[23]. Niciun alt simbol religios ori care ar putea fi legat de retorica creștinismului, de la răstignirea pe cruce a lui Isus până la nașterea fătului din burta mamei, nu pare să fi cumulat o istorie atât de vastă. Cu corespondent în vinul roșu, folosit actualmente în ritualurile bisericești, sângele unește profanul cu sacrul.

În secvența ”Pământul negru, fără urma dulce a vreunui pas de fală, ţi se ridică-n *sânge*. Şi *sângele* tău se înnegreşte.”[24], există o zonă pregnant conturată a neputinței, a negativității pe care o generează conceptul asupra căruia se insistă. Moartea e cuprinsă-n sintagma nominală ”Pământul negru”, prin apel la cromatismul *negru*. Imaginea care derivă dintr-un mult uzat spațiu al sensurilor cu care ne-am obișnuit este cea a înmormântării, a momentului în care, peste cadavru, se aruncă pământ. Transformarea sângelui în pământ semnifică anularea vieții. Dar tot el, pământul negru semnifică fertilitate, mediu prielnic apariției vieții sau a conservării ei, ca-ntr-un pântec uriaș, de neignorat, al universului.

Asociat de cele mai multe ori cu carnea, sângele este declanșator de scenarii metaforice în discursul filosofic: ”Îmi place gândul care păstrează o aromă de *sânge* şi de carne şi prefer de o mie de ori, unei abstracţii vide, o reflecţie răsărită dintr-o efervescenţă sexuală sau dintr-o depresiune nervoasă.”[25]. Spre deosebire de carne, care prin semantica sa se asociază cu termeni ce țin mai mult de sfera concretului, de tipul *trup, corp, cadavru, vârstă* (biologică), *moarte*, termenul *sânge* desfășoară, în text și subtext, o linie semantică mai subtilă, așa cum am spus în rândurile de mai sus. Fiind parte componentă a cărnii, reducându-se la particule din ea, sângele modelează realitatea și trece dincolo de ea, într-un permanent dialog mut cu cele care nu pot fi descrise, cu inefabilul.

”Sentimentul morţii este moleşitor şi crud, parcă înoată o lebădă şi un şacal pe undele otrăvite ale *sângelui*...”[26] spune Cioran, ipostaziind dubla față a sentimentului morții, cea senină și cea inestetică, perturbatoare de sens. În sânge se reflectă și binele și răul. Două imagini alege autorul, a păsării candide, *lebăda*, prin mersul său pe ape, abia simțită fiind, și *șacalul*, unul dintre cele mai feroce mamifere de pe pământ. ”L'idée de la mort nourrit incessamment l'esprit cioranien. C'est elle qui compose et décompose son écriture. Dans toute

[19]*Ibidem*, (2), p. 32.
[20]*Ibidem*, p. 803.
[21]*Ibidem*, p. 898.
[22]*Ibidem*, (1), p. 624.
[23]*Ibidem*, p. 627.
[24] Emil Cioran, *op. cit*., (2), p. 46.
[25] Emil Cioran, *op. cit*., (1), p. 28.
[26]*Ibidem*, p. 891.

l'œuvre de Cioran, nous pouvons détecter la mise en scène dune thanatologie car, pour lui, c'est la mort qui fait et défait la vie, c'est elle qui anime sa pensée et son sentir. L'ontologie n'est concevable pour Cioran qu'en tant que thanatologie. Être, c'est savoir se réjouir des bénéfices de la pensée et du sentiment omniprésent de la mort."[27]

În exemplul de mai sus, extras din *Pe culmile disperării*, secvența *Asupra morții*, Cioran desparte gândul viu, rezultat al unor trăiri intense, la limita supraviețuirii, de abstracția vidă, fără raportare la ființă, simplă speculație a minții, searbădă reflecție asupra a ceea ce nu a fost și nu va putea niciodată să fie trăit, simțit, interpretat. În această tranșantă delimitare a celor două tipuri de gândire, accentul cade pe sintagma "o aromă de sânge și de carne", structură care motivează existența a două tipare umane: omul abstract și omul organic. Primul e sclavul silogismului, al doilea trăiește moartea, experimentează prin suferință și extrage esența vieții din organicitate, din explorarea nuanțelor ce stau în sânge și-n carne. "Et Cioran, qui ne veut pas expliquer, affirme une ascendance de la physiologie sur la pensée pour ne pas perdre de vue la précarité de la condition humaine, bien exprimée par la vulnérabilité de notre corps, par la déchéance constitutive d'un organisme qui aime, qui palpite, qui hait et qui se trouble, mais qui – en même temps et toute sa vie durant – se désagrège, s'affaiblit, souffre et tombe malade, en se préparant a la dernière maladie du dernier moment: la mort."[28]

Cioran spune, într-un mod tranșant: "Moartea nu poate fi înțeleasă decât dacă viaţa este simţită ca o îndelungată agonie, în care moartea se îmbină cu viaţa. Moartea nu este ceva în afară, ontologic diferită de viaţă, deoarece moarte ca realitate autonomă de viaţă nu există."[29] Moartea este muțenia sângelui: "Şi stâncile voi-vor ele să se înece în tăcerea *sângelui*?"[30]; "Nu-mi trebuie urechi ascuţite pentru subtile chinuri, nici gust pentru oţetul *sângelui*, doar tăcerea surdă în care se înfiripă un văicărit prelung."[31]. Limbajul trupului lipsit de elanul sau fluidul vitalității sale funciare înseamnă moarte. "Pour Cioran, ce n'est qu'en position de méditer le mortel de sa propre vie, que l'homme accède à l'essentiel : quand il est face au silence – ou face au cri qui est un autre moyen de faire taire le langage veule et vain. Paradoxalement, le silence est existentiellement expressif parce qu'il rend le sujet à lui-même : il parvient à une présence totale du et dans ce néant."[32]

Interesant este, în discursul cioranian despre sânge, asocierea cu termeni veniți din sfere semantice diferite. Sintagmele nominale iscate traduc tocmai complexitatea încadrării sale semantice pe mai multe axe, într-o susținută rețea conceptuală, care instaurează sensuri noi: *cântec al sângelui*, *aromă de sânge*, *vocea sângelui*, *elanul sângelui*, *mistica sângelui*, *tăcerea sângelui*, *amarul sângelui*, *naivitățile sângelui*, *oțetul sângelui*, *obsesia sângelui*, *înserările sângelui*, *transfuzie de sânge*. Sângele, după cum se poate observa, asemenea ființei pe care o animă, are capacitatea de a cânta, are voce, poate să tacă. Dintre toate alăturările determinat-determinant, atrage atenția *înserările sângelui*. O metaforă inedită, construită pe conjugarea dintre temporalitate și cromatism, în primul rând, ca mărci ale unui sincronism universal, repetabil. Cu trimitere tot la faptul că-n sânge se actualizează devenirea sunt modelate următoarele fragmente, exemple dintr-un discurs pentru care cuvintele devin martori ai unui scenariu fecund, dinamic, al temporalității: "Şi timpul să-mi sugă *sângele*, ca veşnicia

[27]Mihaela-Genţiana Stănişor, *Cioran : la mort du moi et la résurrection du mot*, în ***, *Cioran, archives paradoxales, Nouvelles approches critiques*, Tome III, Sous la direction d'Aurélien Demars et Mihaela-Genţiana Stănişor, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 21.
[28]Paolo Vanini, *Cioran et les apories du squelette*, în ***, *Cioran, archives paradoxales, Nouvelles approches critiques*, Tome III, Sous la direction d'Aurélien Demars et Mihaela-Genţiana Stănişor, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 146.
[29] Emil Cioran, *op. cit.*, (1), p. 28.
[30]*Ibidem*, p. 862.
[31]*Ibidem*, (2), p. 24.
[32]Aurélien Demars, *Le verbe et le silence selon Fondane, Ionesco et Cioran*, în "Alkemie" : 2018, 1, p. 62-63.

să mă aibă întreg."[33]; "Vocea *sângelui* este vocea timpului, a lucrurilor cari încep şi a celor ce sfârşesc. De ce, în gândire, *sângele* îşi pierde vocea? Nu oare fiindcă gândurile sug *sângele*? Aşa se nasc pasiunile abstracte."[34]; "*Sângele*, născut pentru a ne îmbina cu timpul şi cu pământul şi care ne scoate în afară de ele... Ce *sânge* e acel ce dă cărnii acel freamăt ceresc şi-i împrumută o abstracţie pe care n-a dorit-o? (…) Ce este sfinţenia, dacă nu elanul *sângelui* spre cer? Dacă sfinţii încep a se detaşa prin spirit de pământ, nu este direcţia schimbată a *sângelui* care-i împinge spre înălţimi?"[35]; "Umbrele se hrănesc cu *sângele* şi cu renunţarea noastră."[36].

Traseul semantic definit de conceptul *sânge* se înscrie într-o filosofie a fragmentului, care-și permite să lase deschis, în permanență, un generos spațiu alb, propice actului interpretativ. "Aș spune că filosofia cioraniană e *pointilistă*. Discursul său filosofic e unul *pointilist*. O tehnică a revenirilor, a reînșurubărilor, (…), la sensurile prime, nealterate, simplu formulate. Ca-n pictura neoimpresionistă, ca la Georges Pierre Seurat sau ca la Paul Signac."[37] În acest stil paradoxal, al frapantei disoluții semantice, al conceptualizării antonimice *à rebours*, care cultivă neobosit fragmentul în iterație, prin întoarcere la punctul delimitator, *sânge* devine termenul conectării la fluiditatea discursivă, la sintaxa unei trăiri efervescente, la limită.

BIBLIOGRAPHY

IZVOARE

CIORAN, Emil, *Opere*. Volume (1), Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012.

CIORAN, Emil, *Opere*. Volume (2). *Publicistică, manuscrise, corespondență*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Introducere de Eugen Simion, București, Academia Română, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2012.

CIORAN, Emil, *Revelațiile durerii*. Eseuri, ediție îngrijită de Mariana Vartic şi Aurel Sasu, prefață de Dan C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, 1990.

CIORAN, Emil, *Singurătate şi destin*. Publicistică 1931 – 1944, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.

CĂRȚI, STUDII, ARTICOLE

***, *Cioran, archives paradoxales, Nouvelles approches critiques*, Tome III, Sous la direction d'Aurélien Demars et Mihaela-Gențiana Stănișor, Paris, Classiques Garnier, 2017.

CONSTANTINOVICI, Simona, *Inepuizabila vrajă*, în *Logocentrisme*, Timişoara, Editura Universității de Vest, 2018.

GENESCU, Antuza, *Sângele – anatomie şi simbol literar în tragediile lui Seneca şi Shakespeare*, Timişoara, Editura Universității de Vest, 2017.

PETREU, Marta, *Un trecut deocheat sau "Schimbarea la faţă a României"*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1999.

***, *Pro & contra Emil Cioran. Între idolatrie şi pamflet*, antologie, cuvânt înainte şi note de Marin Diaconu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1998.

[33] Emil Cioran, *op. cit.*, (1), p. 282.
[34] *Ibidem*, p. 304.
[35] *Ibidem*, p. 391.
[36] *Ibidem*, p. 397.
[37] Simona Constantinovici, *Inepuizabila vrajă*, în *Logocentrisme*, Timişoara, Editura Universității de Vest, 2018, p. 252.

REVISTE
”Alkemie”, Revue semestrielle de littérature et philosophie, *Le bonheur*, Numéro 11, Juin 2013.
”Alkemie”, Revue semestrielle de littérature et philosophie, *L'utopie*, Numéro 21, 2018.

ARGHEZI'S DANCES: A VISION A OF A SOCIAL SYSTEM IN WHICH EVEN THE LAWS FUNCTION BACKWARDS

Ion Popescu-Brădiceni
Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract:The opening of the lyrical discourse in "Dances" is of a special equivocation and a remarkable ambiguity of reading. Empson defined - as a "terrible child" that he was - poetry as the result of the union of one homo scientific researcher with homo poeticus. Empson and Arghezi were contemporaries and based their theory of ambiguity on polysemy, on the action of a word or a grammatical structure in several directions simultaneously. The poem becomes an archaeological site, a palimpsest, with a multi-faceted communication capability, a semantic-stylistic game.
Arghezi's "dancing" country is much louder than Alice's Wonderland Land because it refers to a number of post-elitist and post-freudian meanings (meanings, significations) under a rare collaboration with psychoanalysis and theology.
T.S. Eliot, for example, had noticed that poetry was a mad game. William Empson adds to this definition the irony, humor, sarcasm, ambiguity (through oxymoron - not to look - n.m.). But in Arghezi the ambiguous effect is the effect of the scale of drama on the poetic scale of values, which is negative rather than positive. Each Arghezian statement - Empson argues - is the expression of a complex idea: by an unexpected perception of an objective relationship. The meaning of poetry is perceived as pure sound, and what really matters in poetry is the atmosphere of a (dis)continuous state of fun (Empson), 1981, 41-42.
The playful poet also confesses that "no toy is more beautiful than a toy of words" (Arghezi, p. 10), but also that he does not know "what story the mind tells" in such childish poems.

Keywords: dance, puns, childish, apprentice exam.

1. Horele: jucărie de vorbe şi tâlcuri

Prima (re)citire (cu poetica-i (re)lecturală cu tot) ar fi decodarea limbajului secretivităţii, decriptarea tăinuirii textuale din punctul de vedere al cititorului cu oglinzile, proiecţiile şi răsfrângerile (neso)cotite mereu (Călinescu, 2003, 302-303).

A doua ar fi tendinţa vădită de negare, de torpilare (cu mine esopice – n.m.) a învăţământului şi savantlâcurilor prin hiperbolizarea ba burlescă ba grotescă, ba absurdă ba nabokoviană (monstruoasă – n.m.) chiar a lumii româneşti şi europene, întoarsă pe dos.

A treia ar fi că „Horele" redau o viziune a unui sistem social în care până şi legile funcţionează de-a-ndoaselea.

„Acestui fel de lectură de nuanţă ainos, de povestire fabulistică – îl citez pe Simion Mioc tot ca suport metodidactic –, de povestire fabulistică şi de apolog, îi putem infra- sau supra- pune o lectură afină (înrudirea este şi etimologică) de parcurgere a textului în registru ainigmatos, în care semnificaţiile se profilează prin opoziţie la ceea ce se spune „clar", echivocizând sensurile într-o întrecere cerebrală agonală a unor adversari prinşi, cum spune Huizinga, în jocul competitiv al dezlegării enigmelor şi ghicitorilor de obicei, cu substraturi mitice şi cosmogonice" (Huizinga, 2003, 174-192, – n.m.). Dacă în Copilăreşti ludicul se manifestă în stilizare prin reducţie, maniera estetizantă transformându-se în manierism de multe ori, (Hocke, 1977, 173-248 – n.m.), după părerea lui N. Balotă (Balotă, 1979, 247-258) în Hore, după părerea noastră, ludicul preferă semnificaţii paideice şi de întrecere în spirit şi

înţelepciune. *Horele* sunt o jucărie de vorbe şi tâlcuri, mai ales de tâlcuri" (Mioc, 1981, 87-88).

Deci volumul Hore din 1939 este format din două părţi: Buruieni şi Hore. Horele sunt desigur şapte:

– Hora lui Esop,
– Horă de hâtru,
– Horă de băieţi,
– Horă de ucenici (Examen de ucenici),
– Horă în grădină,
– Horă-n bătătură,
– Horă de şoareci.

„Hora lui Esop" e o fabulă despre un „mitoc de animale haimanale" dintr-un oraş orwellian (Orwell, 1992, in integrum). Ironia mordantă din final îl are ca personaj pe bivolul bălan care-n turnul de la han se crede cântăreţ dar „ghiersul lui puţin mai tare decât de privighetoare" e un răget pur şi simplu.

„Hora" în sine e o ilustrare perfectă a teoriei râsului a lui Bergson. Arghezi practică deci acea „mecanică placată asupra viului", „comicul situaţiilor" şi „comicul de cuvinte". De asemenea repetiţia comică a unor cuvinte sau previzibilitatea unor rime „gratuite" şi parcă dereglate din logica obişnuită a unui orizont de aşteptare dat deja de normă. „Într-o repetiţie comică de cuvinte ne aflăm… în prezenţa a doi termeni, un sentiment comprimat care se destinde asemenea unui resort, şi o idee care se amuză să comprime din nou sentimentul" (Bergson, 1992, 62-63).

Toate „animalele" din „Hora lui Esop" comit gesturi şi mişcări de un comic într-o expansiune continuă care se adresează inteligenţei pure a unui grup în cercul închis al râsului reverberând în ecouri, repercutându-se din aproape în aproape. Arghezi mizează pe contrastul intelectual, pe absurditatea sensibilă. Râsul din „Hore" reuşeşte să răspundă anumitor exigenţe ale vieţii în comun şi are o semnificaţie social-politică.

Dumitru Micu s-a ocupat de „Hore" dibuind cât mai exact/ cât mai hermeneutic sensurile „jocului". Acesta e legat de poezia copilărească, de filozofia vieţii ca joc. Intenţia e polemică deoarece poeziile denunţă forme de alienare a esenţei umane. O primă accepţie ar fi că arta trebuie înţeleasă ca joc gratuit dar cu puteri magice. Pentru Arghezi, arta literară e o combinare a sufletului ingenuu cu un joc mai rafinat care e ştiinţa poetică.

Ceea ce e jocul pentru copil, pentru adulţi ar fi contemplarea, interpretarea sau producerea operei operei de artă. În timp ce jocul copiilor reproduce, schematic şi naiv, activităţile oamenilor în vârstă, arta-joc superior reface, când e realistă, cu mijloace proprii, imaginea vieţii şi, fără să posede însuşiri magice, de soiul celor pe care cred primitivii că le-ar avea jocurile lor, exercită o influenţă asupra existenţei umane" (Micu, 1965, 240). În capitolul din celebra-i monografie din 1965 care o anticipează pe a lui Nicolae Balotă din 1979, Dumitru Micu detectează în „Hore" câteva coordonate fundamentale:

– prefăcătoria că şi-ar însuşi accepţia filistină a jocului (inclusiv a creaţiei artistice – n.m.),

– prezentarea jocului ca pe o activitate ridiculă, inutilă (şi totuşi asumată voluntar – n.m.),

– insinuarea ideii că tocmai prin absurditatea lui (din punctul de vedere al insului imbecilizat de huzur şi lene intelectuală), jocul (ce simbolizează aici activitatea spiritului) e cea mai nobilă dintre îndeletniciri.

Avându-şi sorgintea în ghicitorile, strigăturile şi chiuiturile populare, în „Hore", poetul, îşi comunică exuberant şi spontan, cu o vervă inepuizabilă, impresiile despre realitatea înconjurătoare, uzând de aluzie, de vorba în doi peri, de apariţii burleşti, de clovnerie.

Tudor Arghezi operează în imediateţea construcţiilor mintale pe care le face copilul, plecând de la nişte ipoteze imaginare, dar urmăresc ulterior o logică a lor, răsturnată, însă stringentă. Fantezia execută şi ea un gen de caricatură prin ricoşeu, prin analogie cu viaţa. Se creează un fel de vis / de coşmar. Imaginile apar simplificate, strâmbate, ele nu respectă realitatea în detaliu, o modifică după cerinţele fanteziei incitate.

Horele satirice – remarcă M. Petroveanu (Petroveanu, 1961, 92-93) – sunt lucrate după aceleaşi reguli ca Tabletele din Ţara de Kuty căci, similar, realizează memorabile caricaturi. «Ţara de Kuty» devine în „Examen de ucenici" „ţara lui Pierde-vară şi a lui Gură-cască şi a lui Papură-mpărat", o ţară a trândăviei, a automatizării intelectuale, în cuprinsul căreia nerozia şi ignoranţa îmbracă mulţumirea de sine arogantă, prezumţia solemnă.

Tot ce contează e forma, decorul, ci nu conţinutul. În şcoală, tinerii învăţăcei sunt transformaţi în maşini vorbitoare, fiind deposedaţi de orice rest de judecată proprie. Întrebările şi răspunsurile, la un examen, se succed mecanic, potrivit unui ritual catehetic. Dacă răspunsul e stupid şi cade anapoda, nu-i nimic, promptitudinea rostirii, timbrul intonaţiei, retorica goală e la putere. Cel care examinează şi candidatul dialoghează urmuzian după logica lui «unde dai şi unde crapă». Şarja e dusă evident la limită, însă cuceritoare este mai întâi dezinvoltura autentic infantilă cu care Arghezi dă frâu liber unei aceleaşi infatigabile fantezii, fără să părăsească definitiv terenul realităţilor cotidiene.

Un nou citat-suport la o lecţie „copilărească" va fi în continuare inserat, repet, din strictă aplicaţie didactico-metodică, de data aceasta din Ov. S. Crohmălniceanu: „Arghezi îşi fabrică un soi de poezie voit neîndemânatică din suprem rafinament. De la Morgenstern nimeni nu s-a copilărit cu atâta aplicaţie voioasă ca el" (Christian Morgenstern (1971-1914) e un poet german, autor de poeme cu caracter grotesc-umoristic, de accentuată inventivitate verbală, de versuri de sensibilitate mistică, erotică ş.a. – n.m.). Desenul arghezian imagistic se mulţumeşte cu o liniaritate dezarmantă prin puţinătatea mijloacelor şi puterea expresivă pe care o păstrează […]. Ritmurile se reduc la cea mai elementară alternanţă jucăuşă de accente. Limbajul adoptă fără nici o jenă formulele familiare […]. Poetul se împiedică, se încurcă, se bâlbâie, cu o graţie însă inimitabilă. Şi această lume sustrasă pe de-a-ntregul oricărei preocupări practice este un produs al spiritului nonconformist arghezian. El încearcă jocul cu forţa subversivă de a discredita activităţile „serioase", scoţându-le la iveală o mecanică absurdă. Şcoala pe care o imaginează Arghezi ar suprima orice efort intelectual, instituind în locul gândirii disciplinate un regim de dulce anarhie mentală" (Crohmălniceanu, 1974, 69-70).

Ion Pop e de părere că, din cele şapte hore, două ar fi capodoperele: Horă de băieţi şi Horă de ucenici. Astfel în „Horă de băieţi" se rostesc adevăruri grave, accentuate ironic, de înscenarea bufă. „Dilatarea enormă a imprecaţiei, cu pitorescul ei „trivial", subtila asociere a gingăşiei cu brutalitatea verbului acuzator, accentul pus pe culoare şi sonoritate trădează, mai curând, plăcerea artistică a combinărilor insolite, gustul deformării expresive a imaginilor, estompând motivaţia iniţial „serioasă" şi concentrând atenţia asupra jocului unui discurs ce devine pur exerciţiu de virtuozitate" (Pop, 1985, 112-113).

„Horele" ne lasă să admitem că sunt parte a esteticii unui ritual degradat şi unei estetici a urâtului. Dar şi unei poetici a spectacolului, a formării şi deformării, a mimesisului şi denaturării. „Artizan, demiurg şi copil, regizor, actor şi spectator al jocului lumii şi al cuvintelor, construind în sensul naturii sau denaturând limbajul, Arghezi se defineşte încă o dată – şi mai ales din aceste perspective – drept unul dintre cele mai moderne spirite creatoare din poezia românească" (Pop, 1985, 116).

2. Sinteza celor patru categorii şi centrul paradiziac

„Horele" lui Arghezi recurg la trucuri poetice cu un magnetism special. Printr-o singură mişcare deliberată un lucru, o fiinţă, trec din universul prozei în cel al poeziei.

Supunându-se mişcării siderale, poetul conferă fenomenelor un aer sacramental. Dar procedând invers eliberându-se adică, introduce un gest aparent trivial într-o operaţie sacerdotală. Alte trucuri curente sunt diminuarea şi mărirea, fie vizuală fie acustică. Metoda se rezumă la a analiza miracolul lumii prin stricarea proporţiilor. În cazul viziunii microscopice, urieşenia e o chestiune de relaţie.

Recurgând la asemenea trucuri, prelevate de G. Călinescu, Tudor Arghezi se bazează pe teoria efectului estetic survenit în actul lecturii. Pe jocul împreună al textului şi cititorului. Pe transferul textului în conştiinţa cititorului, însă iniţiatorul acestui transfer fiind textul însuşi.

În cazul acestor deja celebre / monumentale „hore argheziene", autorul şi cititorul poartă în sine şi împart jocul fanteziei, care nu ar putea fi iniţiat dacă textul ar avea pretenţia de a fi mai mult decât o regulă de joc. „Pentru că lectura devine doar atunci plăcere, – argumentează Iser – când productivitatea noastră intră în joc, adică acolo unde textele ne oferă şansa de a ne activa capacităţile hermeneutice/metodologice".

„Horele" sunt adevărate structuri intersubiective, partituri ce pot fi interpretate dar cu condiţia ca să fie asimilate pe loc, în simultaneitate. Asta deoarece nu pot fi referenţiabilizate ci eventual traductibile printr-o activitate sintetizatoare vie în toate momentele parcurse de punctul de perspectivă itinerant al cititorului.

Procesul lecturii „Horelor" este şi paradigmatic şi sintagmatic, vădindu-le – acestor bijuterii – calitatea de text-eveniment, dată de o dialectică a orizonturilor alternativ-reciproce şi îndeosebi de gestaltismul unităţilor purtătoare de sens (care poate dăinui mereu şi fără cuvinte). „Participarea cititorului la Gestalt constă în identificarea relaţiei semnelor şi fie şi numai din aceasta rezultă că astfel de proiecţii nu exprimă înţelegeri arbitrare, sustrase textului, chiar dacă Gestaltul, ca echivalenţă, identificată, rezultă din schema hermeneutică a anticipării şi împlinirii relaţiei semnelor, aşa cum a fost ea sesizată. […] Gestalt-ul nu este prezent în mod explicit în text ci se creează ca proiecţie a cititorului, ghidată în măsura în care rezultă din identificarea relaţiilor dintre semne. În cazul prezent aici, Gestaltul este de un tip anumit, pentru că prin această grupare se reprezintă acel lucru pe care semnele verbale nu îl spun, adică intenţia se reprezintă drept contrariul celor spuse" (Iser, 2006, 268-270).

Teoria lui Iser ne ajută aşadar să definim coerenţa gestalt-ică a fiecărei „hore" ca „noemă percepută a textului" cu „putere sporită de integrare".

Cititorul „Horelor" trebuie să-şi asume trei imperative:

– să descopere cadrul evaluării,

– să descopere cadrul atitudinii,

– să descopere codul posibilei comprehensiuni.

Cu alte cuvinte lectura se împlineşte nu numai ca transformare a segmentelor de text marcate, aşa cum am putea presupune din cele descrise până acum în privinţa interacţiunii dintre text şi cititor, ci încă o dată ca transformare a acelor conexiuni prin care cititorul structurează fiecare constelaţie a câmpului său.

„Horele" vehiculează negaţia prin efectul de comutare între temă şi orizont. Negaţia produce un gol dinamic pe axa paradigmatică a lecturii. Totodată, negaţia face ca această situare să devină, într-un anumit sens, concretă. Mai întâi, negaţiei îi este esenţială suprapunerea unui nou sens peste unul deja constituit şi anume într-o singură mişcare cu dislocarea, cu împingerea în fundal a acestuia din urmă; şi corelativ în direcţie noetică îi este esenţială constituirea unei a doua înţelegeri care nu se aşează lângă cea dintâi, cea dislocată, ci peste ea, în dispută cu ea.

„Horele" lui T. Arghezi sunt texte ficţionale cu structuri comunicative şi negative prin excelenţă. Dar negativitatea funcţionează ca un simbol reconstruit ca ansamblu în conştiinţa imaginativă a cititorului. Din acest motiv, efectul comunicativ al simbolului presupune întotdeauna un anumit grad de iniţiere pentru succesul comunicării. Astfel negativitatea

constituie infrastructura textului ficţional al „horei" argheziene. Dacă deformarea (moral-etică – n.m.) manifestă este numai indiciul unei cauze ascunse ce trebuie actualizată în conştiinţa imaginativă atunci negativitatea „horelor" argheziene îşi câştigă relevanţa istoric-funcţională centrală pentru literatură.

Ceea ce salvează exhaustiv Simion Mioc din „Hore" este categoric merituos:

– debutează în tonalitate hilară, a mimusului, a farselor străvechi, a întrecerilor, sacre la început, profane, mai târziu

– expun două voci:

- a maestrului, care îşi manifestă aptitudinea paidetică în explicaţii, sentenţe şi întrebări;

- a lui Arghezi însuşi care menţine din structura străveche a întrecerilor-dialog, dar cu nuanţe semantice specifice, de basm şi snoavă românească, starea de uimire şi încântare a demosului care urmăreşte până la pierderea de sine fizică (gura căscată) jocurile inteligenţei ludice şi sapienţiale;

– împing în extrem nereceptarea semnificaţiilor de subtext dar şi de context, până la ipostaza de dialog al surzilor

– se înscriu simultan în nivelul ainoetic (semnificând ignoranţă, prostie, ilogism – n.m.) şi în nivelul enigmatic (ucenicul – adversar, în mod voit, atent, şi inteligent, „nu aude" semnificaţiile întrebărilor magistrului, pentru a glisa alături sau în altă sferă / context de înţelesuri, respectând fundamentala regulă a întrecerilor agonale de cimilituri: răspunsurile tind spre o deschidere care poate deveni oricând o întrebare-capcană pentru cel care întreabă, schimbarea rolurilor fiind, ca la jocul de şah, posibilitate de a diviza desfăşurarea jocului după „metoda proprie").

În ultimă instanţă, poetul caută arheul întrucât – îl citez pe Simion Mioc – poetul revendică un model arhetipal pentru unitatea lumii; dar recurge la sinteza celor patru categorii ale jocului: agonalul, hazardul, mimeticul şi vertijul, amalgamare făcută sub semnul unui vertij escatologic (Mioc, 1981, 75).

Dumitru Micu decide corect: în „Hore" Tudor Arghezi îşi arată pe de o parte receptivitatea în faţa frumuseţilor splendide şi umile ale firii, mai cu seamă în faţa celor din urmă, şi oroarea de antinatural, de degradat şi contrafăcut (Micu, 1965, 245).

Iar Ov. S. Crohmălniceanu e şi mai sarcastic când precizează că jocul posedă o primejdioasă facultate mimetică. Citez, tot în scopul redactării acelui manual metodico-didactic numai din citate deja statuate axiologic încă un paragraf: „Imaginaţia infantilă îşi îngăduie o mare libertate, dar se complace mereu să reproducă acţiunile mature în variante insolite. Pe o ipoteză de plecare himerică, fantezia copilului construieşte un edificiu delirant, cu logica riguroasă a vieţii curente. Jocul produce astfel prin ricoşeu o serie de caricaturi ale ocupaţiilor „serioase", cărora Arghezi se amuză să le releve absurditatea. Dacă în fruntea societăţii ajung tot cei nechemaţi, pentru ce atunci conducătorii n-ar fi aleşi, pur şi simplu, după mărimea picioarelor? Dacă atâţia idioţi reuşesc să obţină titluri academice, pentru ce examenele nu ar decurge ca în ţara lui „Pierde-vară"?"

Încheiem printr-o observaţie personală. Arghezi face din joc un detector ultrasensibil al proceselor de osificare morală; poetul îşi declară dispoziţia la zbenguiala copilărească întrucât este incompatibilă cu orice formă de uscăciune lăuntrică, fiind duşmana rutinei.

Citatul final e cireaşa de pe tort: „Nonconformistul Arghezi găseşte din nou ocazii de a pleda cauza unor valori dispreţuite. A privi lucrurile cu candoare copilărească, a le lua „în joacă" sunt atitudini desconsiderate. Dar aceasta se petrece numai datorită unei pierderi de criterii axiologice autentice. „Intelectul a dus la divizarea infinită. Cristale vechi au fost sfărâmate în părţi din ce în ce mai mici, reluate, remăcinate, din pulberea lor impalpabilă nu se mai poate reface cristalul prismatic, fie că făina noţiunilor se frământă cu cel mai bun scuipat filozofic şi cu cea mai fină urină intelectuală" – notează poetul şi, stăpânit de o

aspiraţie adâncă la integritatea umană, exclamă: „Aduceţi-ne, copii din jocul vostru, din pământ şi din nisipuri, cristale noi. Giuvaerele noastre put, mărgăritarele noastre sunt purulente, aurul nostru e făcut păduchi, viermi şi mucegai" (Arghezi, 1946). Jocul este învestit, după cum vedem, cu o forţă subversivă şi totodată izbăvitoare. El aruncă o lumină foarte vie asupra degradării valorilor pe care e clădită lumea modernă şi-i permite simultan să renască în universul lui, câştigându-şi iar candoarea originară" (Crohmălniceanu, 1974, 71-72).

Henri Bergson în „Teoria râsului" cântăreşte bine lucrurile, atunci când evidenţiază cele trei procedee dominante: repetiţia, inversiunea, interferenţa seriilor. Tudor Arghezi se serveşte de ele cu geniu ca de pildă de interferenţa seriilor. „O situaţie este întotdeauna comică atunci când aparţine în acelaşi timp de două serii de evenimente absolut independente şi când poate să fie interpretată pe rând, în două sensuri cu totul şi cu totul diferite" (Bergson, 1992, 75-76). Alteori, tot în Hore, propoziţia conţine o absurditate manifestă, fie o eroare grosolană, fie, mai ales, o contradicţie în termen. Arghezi obţine întotdeauna o replică garantat comică, inserând o idee absurdă într-un tipar de frază consacrat. Citez: „Citeşti drept? Dar scriu întors. Pui muştar şi iese orz. Pui cartofi, ies toamna gâlci. Piatra ce-i? Un fel de zgârci." (Arghezi, 1959, Examen de ucenici, 265).

Un alt tip de efect comic bergsonian enunţat printr-o lege se referă la aspectul că ori de câte ori ne prefacem că înţelegem o expresie la propriu, atunci când este folosită în sens figurat, izbucnim într-un râs sănătos. De îndată ce atenţia se concentrează asupra materialităţii unei metafore, ideea exprimată devine comică. De exemplu „Horă în grădină" e toată o alegorie-metaforă despre capul-dovleac. Poetul dezvoltă un simbol sau o emblemă din folclorul popular filosofic în sensul materialităţii lui, în timp ce cititorul se va preface că păstrează aceeaşi valoare simbolică pe care o acordăm emblemei. Simbolul dovleacului descinde, într-un dicţionar de simboluri al lui Evseev, din antichitate. În vechiul Egipt o întruchipa pe zeiţa Kolokassia. Cultul tigvei-dovleac e considerat un simbol al abundenţei, al regenerării şi al imortalităţii. Dacă astăzi dovleacul este sinonim cu un „cap sec şi prost", în multe societăţi arhaice el era asociat cu craniul uman, cu inteligenţa şi cu lumina solară. În aria balcanică, tigva este legată de cultul morţilor. Ea se sparge în momentul scoaterii mortului din casă sau se pune în sicriu, umplută cu apă sau cu vin. Copiii colindă de Anul Nou având în mână o tigvă plină cu seminţe pe care le aruncă peste casă, urând rod bogat, ceea ce denotă păstrarea tigvei în calitate de simbol al abundenţei. (Evseev, 2007, 125).

În dicţionarul Chevalier-Gheerbrant, dovleacul e un frumos exemplu de ambivalenţă a simbolurilor. Dacă la români, e un echivalent al prostiei, la africani conotează inteligenţa. Copii îşi confecţionează din tigve de dovleac ornamente inutile pe post de „sperietori" în noaptea de sânziene. Din pricina seminţelor, este şi simbol al regenerării şi sunt cunoscute ca hrană a spiritului. Or, afirmă Bergson, spiritul constă deseori în a prelungi ideea unui interlocutor până în acel punct în care ar ajunge să exprime contrariul gândirii sale (Bergson, 1992, 87). Aceste seminţe sunt hrană şi a nemuririi şi se mănâncă la echinocţiul de primăvară, epocă a reînnoirii, când începe să predomine Yang. Şi de asemenea pe dovleci îi găsim plasaţi la intrarea în lojile societăţilor secrete pentru că sunt semne ale regenerării spirituale, al accesului spre lăcaşul nemuririi. Alteori sunt un fel de grote, participând la simbolismul cosmic. Dovleacul este şi caverna inimii. Microcosmosul în formă de tigvă este şi sfera dublă sau cele două conuri opuse prin vârful lor, forme ale creuzetului alchimiştilor şi ale muntelui Kunlun: în fond, ambele sunt nişte dovleci, cu atât mai mult cu cât creuzetul, la fel ca dovleacul, este un recipient care conţine Elixirul Vieţii (Chevalier, Gheerbrant, 1994, 454-460).

Cât îl priveşte pe Durand, acesta înscrie dovleacul la categoria recipientelor: pântece matern, mormânt, cavitate, poală, scobitură, cupă, sânul pământului, organul feminin, uter, boltă, centru, casetă, pahar, caliciu, comoară smulsă cavernei, cavernă-casă, locuinţă, adăpost,

hambar, necropolă, grotă propriu-zisă şi provoacă simultan încântare şi spaimă. E necesară voinţa romantică de inversare (s.m.) pentru a se ajunge la considerarea grotei drept un refugiu, drept un simbol al paradisului iniţial. Astfel că un artist intuitiv ca Arghezi poate simţi în mod firesc o corelaţie între jilava şi întunecoasa cavernă şi lumea intrauterină.

Între grotă şi casă ar exista aceeaşi diferenţă ca între mama marină şi mama telurică: grota ar fi mai cosmică şi mai total simbolică decât casa. Apoi nu există decât o diferenţă de nuanţă între grotă şi locuinţă intimă, ultima nefiind decât o cavernă transpusă (caverna inimii? – n.m.)Etimologia vine o dată mai mult să confirme estopsihologic (Hennequin, 1981, 124-132): în locuinţa internă soţia domneşte (Paraschiva – n.m.) în comunicare directă cu solul familial (Grădina de la Mărţişor şi Casa din centrul ei – axis mundi – n.m.). Este această cavernă transpusă o matrice „căminul" însuşi trecând drept femelă în care se aprinde focul, acest mascul. Despre aceste simboluri, Durand scrie câteva pagini extraordinare şi merită folosite iarăşi ca suport didactic in integrum (Durand, 1977, 298-318). Vă invit să le parcurgeţi pe îndelete căci lectura e sigur una de nesfârşită plăcere, căci vă adresează invitaţia să vă descoperiţi propriul centru paradiziac sub toate semnificaţiile sale, eudaimonice.

BIBLIOGRAPHY

Tudor Arghezi: Versuri (I+II); ediţie şi postfaţă de G.Pienescu, cu o prefaţă de Ion Caraion; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980
Hans-Georg Gadamer: Vérité et méthode, aux Éditions de Seuil, Paris, 1976
Nicolae Balotă: Opera lui Tudor Arghezi, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1979
Gaston Bachelard: La poétique de l'éspace, PUF, Paris, 1967
Victor Ivanovici: Formă şi deschidere; Ed. Eminescu, Bucureşti, 1980
Tudor Arghezi: Versuri; cu o prefaţă de Mihai Beniuc, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959
Tudor Arghezi: Versuri; Ed. Minerva, Bucureşti, 1980; repere istorico-literare alcătuite de Mircea Scarlat
Simion Mioc: Structuri literare; Ed. Facla, Timişoara, 1981
William Empson: Şapte tipuri de ambiguitate; trad. pref. şi note: Ileana Verzea; Ed. Univers, Bucureşti, 1981
George Călinescu: Universul poeziei; antologie cu o postfaţă de Al.Piru; Ed. Minerva, Bucureşti, 1971
George Orwell: Ferma animalelor; traducerea de Mihnea Gafiţa; Ed. Univers, Bucureşti, 1992
Johan Huizinga: Homo ludens; Încercarea de determinare a elementului ludic al culturii; traducerea: H.R.Radian; cuv.în. de Gabriel Liiceanu; Ed. Humanitas, Bucureşti, 2003
Gustav René Hocke: Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie ezoterică. Contribuţii la literatura comparată şi europeană; traducerea: Herta Spuhn, pref. de Nicolae Balotă; Ed. Univers, Bucureşti, 1977
Mihail Petroveanu: Tudor Arghezi, poetul; E.P.L., 1961
Ov.S. Crohmălniceanu: Literatura română între cele două războaie mondiale (vol.II); Ed. Minerva, Bucureşti, 1974
Ion Pop: Jocul poeziei; Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985
G. Călinescu: Universul poeziei; antologie cu o postfaţă de Al. Piru; Ed. Minerva, Bucureşti, 1971
Wolfgang Iser: Actul lecturii. O teorie a efectului estetic; traducerea, notele, prefaţa: Romaniţa Constantinescu; Ed. Paralela 45, Piteşti, 2006
Simion Mioc: Structuri literare; Ed. Facla, Timişoara, 1981
Dumitru Micu: Opera lui Tudor Arghezi. Eseu despre vârstele interioare; Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1965
Tudor Arghezi: Manual de morală practică; în colecţia „Pigmalion", Iaşi, 1946

Ov.S. Crohmălniceanu: Literatura română între cele două războaie mondiale (vol. II); Ed. Minerva, Bucureşti, 1974
Tudor Arghezi: Versuri; cu o prefaţă de Tudor Arghezi; E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959
Henri Bergson: Teoria râsului; traducerea: Silviu Lupaşcu; studiu introductiv: Ştefan Afloaroaei, Institutul European, Iaşi, 1992
Ivan Evseev: Dicţionar de simboluri; Editura Vox, Bucureşti, 2007
Jean Chevalier / Alain Gheerbrant: Dicţionar de simboluri (A – D); Ed. Artemis, Bucureşti, 1994
Emile Hennequin: Critica ştiinţifică; traducerea: Laura Aslan; prefaţa: Irina Mavrodin; Ed. univers, Bucureşti, 1981
Gilbert Durand: Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală; traducerea: Marcel Aderca; prefaţa şi postfaţa: Radu Toma; Ed. Univers, Bucureşti, 1977

WORD-PLAY AND STYLISTIC CONTRAST IN THE NOVEL O SUTĂ DE ANI DE ZILE LA PORȚILE ORIENTULUI BY IOAN GROȘAN

Inga Druță
Hab. Dr., "Bogdan Petriceicu-Hașdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova

Abstract:In the historical parodic novel One hundred years at the Gates of the Orient by Ioan Groşan, the narrative and dialogues are characterized by the combination of various linguistic registers (from colloquial to archaic, but also surprisingly neological) and ingenious wordplays. In the text, language games have a special role; their rules are set "by contract" between the participants in the game, any change in them, causing changes in the nature of the statement. Participants in the language act, regardless of the role they play, become "targets" of the statement that cause displacements, alterations, in order to create parodic effects. In this paper we will analyze the wordplays (such as zeugma), the elements of playful onomastics and the stylistic contrast situations, through which the author performs playful and ironic effects.

Keywords: postmodernist novel, parody, wordplay, zeugma, stylistic contrast

O sută de ani de zile la porţile Orientului este un roman istoric parodic, ce înfăţişează peripeţiile a doi călugări trimişi în solie la Vatican şi pe cele ale lui Barzovie-Vodă, domn al Moldovei mazilit, care se duce la Stambul să afle de la ce i s-a tras mazilirea şi să îşi recupereze scaunul. Este, în acelaşi timp, un metaroman, adică un roman despre scrierea unui roman şi despre cochetatul – sub forma pastişei – cu toată literatura română de până atunci. A fost publicat mai întâi sub formă de foileton, înainte de 1989, în *Viaţa studenţească*, iar după Revoluţie şi sub formă de roman şi a primit premiul USR în 1992.

Ioan Groşan se amuză parodiind stilul şi personajele sadoveniene: voievozi detronaţi, călugări călători, sfetnici vicleni şi sfetnici credincioşi, hanuri unde se spun poveşti, o incursiune prin Deltă. Narațiunea și dialogurile se caracterizează prin combinarea a diverse registre lingvistice (colocvial, arhaic, modern-neologic) și prin ingenioase jocuri de cuvinte. În text, jocurile de limbaj au un rol deosebit; regulile lor sunt stabilite „prin contract” între participanţii la joc, orice modificare a acestora angrenând transformări în natura enunţului. Participanţii la actul de limbaj devin, indiferent de rolul pe care îl joacă, „ţinte” ale enunţului care provoacă deplasări, alterări, cu scopul de a crea efecte parodice.

Intenţiile ludice ale autorului sunt evidente în alegerea numelor unor personaje: *Preasfinția Sa Amfibie*, *biv-vel-vornicul Stronțiu*, *vel-comisul Agache Natriul*, *sărdariul Basile Neaoșul*, *surorile Acetosa* din Veneția (aluzie la firea acră a acestora, fete bătrâne), *surugiul Dutin* („Surugiul era poreclit *Dutin*, deoarece orice spunea, obișnuia să adauge fără răutate către celălalt și-un «Du-te-n…», care-n moldovenește suna «Du-ti-n…»”, p. 297). În același spirit șăgalnic, iapa spătarului Vulture se numește *Laika*.

Urmând ideea de bază a poeticii postmodernismului: recuperarea, resemantizarea, „reciclarea” de stiluri sau palimpsestul, Groșan deformează, în mod savuros, dictoane latine sau proverbe românești: „Animi volant, corpora manent” (p. 9; după *Verba volant, scripta manent*); „Dar cum, *mutatis demonstrandum*, trăim în alte timpuri și-n alte încăperi, suntem convinși că laudele noastre, desigur, ar mâhni-o peste măsură.” (p. 151); „Cu un Vodă mazilit nu cad numai două silabe, cade un om, o ființă cuvântătoare, o familie, o curte, ba chiar,

mutatis demonstrandum, o soțietate." (p. 54; contaminare a două dictoane: *mutatis mutandis* și *quod erat demonstrandum*); „O, tempora! O, hostes!" (p. 153; pastișă după expresia atribuită lui Cicero *O, tempora! O, mores!*); „O soțietate fără Vodă e ca o oiște fără gard." (p. 54; enunț format după modelul unor proverbe românești cum ar fi: *Omul fără duşmani e ca râul fără bolovani*; *Omul fără noroc e ca tămâia fără foc*, contaminat cu expresia idiomatică *a (o) nimeri* (sau *a da) (ca Irimia) cu oiștea-n gard*, pentru a spori efectul ironic); „Mazilirea domnilor – grija cărturarilor" (p. 109; trimitere la expresia *schimbarea domnilor, bucuria nebunilor*); „– În adevăr, domn am fost și *nimic din ce-i al Cezarului n-am dat c-o mână ca s-o spăl pe cealaltă*." (p. 21; contaminare comică între expresiile *să dăm cezarului ce e al cezarului* și *o mână spală pe alta*); „Veți înțelege astfel, scumpă doamnă, emoția firească ce mă paște: *sunt om și nimic din ce-i femeiesc nu mi-e strein*." (p. 174); „– Îmi pare rău pentru dumneata – spuse viziriul. Viața ne pune uneori în niște situații din care cu greu ieșim *cu turbanul curat*." (p. 103; adaptare glumeață a expresiei *a scăpa cu fața curată*, în gura unui personaj turc); „Și, scurtă vorbă, cei doi frați mai tăifăsuiră puțin, timp în care Metodiu îl lămuri la ureche despre rosturile umbletului lor, de i se făcu lui Dărăban părul măciucă; abia acum își dădu el seama câte cărți citise Metodiu cu banii luați pe oile vândute. Vorba ceea: *ai oi, ai parte; ai parte, ai carte; ai carte, mare brânză*!" (p. 33).

Discursul descriptiv se construieşte şi printr-o succesiune de enumeraţii, alăturarea termenilor aparţinând unor câmpuri lexicale diferite, fiind în mod evident ironică: „La începutul secolului al XVII-lea, pe ulițele și-n piețele Stambulului, în șandramalele albicioase și cocoțate vraiște unele peste altele ale păgânilor, pe țărmurile Bosforului înțesate de *barcagii*, de *bragagii*, de *iaurgii*, de *lactagii*, de *halvagii*, de *geamgii*, de *cheflii*, de *scandalagii* și *reclamagii* hazlii, sultanul părea să aibă răbdare cu oamenii." (p. 48). Criteriul de ordonare este mai mult fonetic, sonor, întrucât termenilor de origine turcă, mai ales din domeniul culinar, adoptați generos de limba română, le sunt alăturaţi alţii, care „se pierd" în context, îşi ambiguizează semnificaţiile pe baza similarităţii de ordin fonic: „N-apucă drumețul, amabil și ușor stânjenit, să cumpere o *acadea* de-o *para* sau, mă rog, o *chiftea*, că, *techer-mecher*, cu o *temenea*, i se oferă *halva*, *baclava*, *ciulama*, *beizadea*, *iofca*, *peltea*, *pafta*, *zalhana*, *cafea*, *cherestea*, *mucava*, *mușama*, *musaca*, *dușumea*, *macara*, *telemea* și brânză." (p. 49).

Stilul expunerii este aluziv, ludic şi ironic, prin apelul la jocurile de cuvinte: *eunucă* (p. 10 – o încercare ludică de creare a unei paradigme); „Sima-Vodă cel Bătrân *era un om nu mare de stat*, însă *era un mare om de stat*." (p. 101); „Bătrâneţea şi timpul petrecut în tinereţe la Ţarigrad în calitate oficială de capuchehaie, când *trebuia să stea cu ochii în patru să nu-şi piardă capul*, îl făcuseră *să-şi piardă vederea la un ochi, dar nimeni nu ştia exact la care. O paralizie parţială a piciorului stâng îi făcea piciorul drept foarte vioi*…" (p. 101); „Ea ieșea gătită, *cânta o doină-n cor*, mulgea oile, abia se uita la el." (p. 46); „Ea, cadâna, stătea în picioare *îmbrăcată pușcă*, nota ceva pe-o tăbliță și număra: –…o sută cinci, o sută șase, o sută șapte… Mai la vale, la picioarele ei, un om mic, mușchiulos, *numai în fes și-n indispensabiliisine qua non*, făcea flotări în ritmul numărătorii." (p. 58); „În fine, la flotarea cu nr. 203, sultanul Beșiktaș Mehmet Hamza *își făcu semnul semilunii* și se ridică de pe covorul cu bătălia de la Nicopole." (p. 58); „Zbignew: – Și timpul cum a fost? – Timpul, hm, destul de bun – spuse Metodiu. – Ceva ploi? – Vag. – *La noi a bătut gheața* – interveni Bijinski. A făcut rapița praf. Cădea gheața ca plumbul. – *La noi au bătut tătarii*, pe o porțiune destul de întinsă – zise Metodiu. Au încurcat toată cânepa." (p. 186); „Descărcară *cu chiote, cu vaiuri* bagajele și peștele din barcă, apoi păşiră pe mal." (p. 203); „Unul din iezuiți, mai tinerel, avea *fața ciupită de asceză*." (p. 309); „– Da, da – încuviință turcul –, nu suntem deștepți per total, au ieșit și proverbe în această privință pe seama noastră, dar, în timp ce *alții făceau proverbe cu noi, noi făceam cuceriri cu ei*." (p. 342).

O figură de stil la care apelează frecvent Ioan Groşan în pânza narativă a romanului este **zeugma** (gr. „legătură", „înjugare"), care constă în punerea pe acelaşi plan sintactic a unor elemente contrastante semantic. Elementele asociate formal pot fi diferenţiate prin caracterul lor abstract, respectiv concret: „Cu glas scăzut, cuviincios, invitaţii schimbau între ei *impresii, informaţii, solniţe, ardei iuţi*." (p. 130); „– Mă plictisesc îngrozitor! – şopti tătăroaica, uitându-se în toate părţile. Degeaba ştiu scrisul şi cititul. N-am cu cine *schimba o impresie, o locuţiune*, decât cu frate-meu." (p. 12); „– Dar cred c-am vorbit prea mult, fraţi dragi – zise papa plecând sfielnic ochii –, răpindu-vă din timpul ce vi se cuvenea pentru odihnă, căci bănuiesc că nu v-a fost lesne să treceţi, până s-ajungeţi aici, atâtea *văi, coline, munţi, ţări, eresuri, sisteme*." (p. 324-325), prin apartenenţa la o locuţiune sau la o îmbinare liberă de cuvinte: „Căpitanul Georgios, tremurând ca varga, *trase puntea, trase ancora şi trase cu coada ochiului* spre necredincios." (p. 349) sau prin sferele semantice şi prin perspectivele diferite pe care le presupun: „Pe lângă ei, mulţime de popor din *Armenia, Anatolia, Atlantida* trece [la Stambul] *cu daravere, cu cămile, cu chefir*." (p. 49); „Dar Broanteş nu-l auzea. Noaptea dormi greu, zvârcolindu-se şi visând că era când Dante, când mitropolitul Dosoftei. Bâiguia prin somn, cerând mereu *apă şi Cetatea Albă*." (p. 82); „Desena cu un beţigaş *triunghiuri, cerculeţe, mulţimi vide, răţuşti*." (p. 242); „Pe lângă ei, în Piaţa San Marco treceau grăbiţi *târgoveţi cu coşuri, pictori cu rame şi femei cu pistrui*." (p. 220); „Pe scurt, trebuia până-n zori să ies din palat şi să mă duc unde-oi şti, că dimineaţa venea Sima-Vodă în locul meu şi trebuiau să se schimbe *aşternuturile, perdelele şi câţiva boieri*." (p. 277); „*Igrasia, umezeala, condensul, inundarea subsolurilor, bulele papale* îi secerau pe capete [pe bătrâni la Veneţia]." (p. 214); „E vremea cuvintelor de rezervă, a epitetelor scoase din pachetele mici de plastic, a verbelor care se conjugă numai la trecut, cu precădere la mai-mult-ca-perfect, a propoziţiilor simple formate din *subiect, predicat şi lector*." (p. 219). Intenţia zeugmei e adesea ludică (apropiată de cea a calamburului), efectul e de multe ori de surpriză: „(viziriul) – Ştiţi voi câte rapoarte, câte misive, câte înscrisuri trebuie să citesc zilnic? Şi dacă le-aţi vedea cum sunt scrise! Când le citesc, am senzaţia că noi cucerim numai popoare indo-europene. Virgulele sunt puse aiurea, *subiectul se-acordă cu câte-un grup de boieri mai mari, frazele sfârşesc invariabil cu apelul la mazilire*." (p. 53); „– Departe de noi gândul că aţi putea să dormiţi sub cerul liber – răspunse cuviincios spătarul Vulture. – Totodată – urmă Barzovie –, m-aş îndoi eu însumi de propria înzestrare de domn dacă, nesimţitor din pricina rangului meu, aş lăsa-o afară pe această firavă domniţă, *pradă ţânţarilor şi altor diverse averse posibile*." (p. 206). Ca şi în alte jocuri de cuvinte, se mizează pe plăcerea cititorului de a descoperi, dincolo de uniformitatea sintactică, răsturnarea semantică.

Intenţia parodică şi efectul ironic sunt susţinute şi sub aspect lexical, scriitorul combinând diverse registre lingvistice: „cazaci trosnindu-şi *fălcile a spleen*" (p. 35); „*celestă* harababură" (p. 35); „soarele trecu încet, *inexorabil* în crucea amiezii" (p. 71); „Noi, adică eu, Vodă şi Broanteş, ne-om duce, conform tradiţiei, la Stambul, să vedem dacă se poate *mişcula* ceva-cumva cu domnia." (p. 26); „Atât au, vin, muzică şi pretenţii. De-aia i-am şi *buşit* aşa uşor." (p. 333); „Turcii sunt ca femeile: nu te iartă nici mort. Dar n-ar strica *să le tragem clapa*." (p. 120); „– *Nu trageţi, tovarăşi*! – strigă repede Vulture. Suntem oameni buni! – *Mucles*! – urlă la el o tufă mai mare. Aici vorbeşti când eşti întrebat! Ce căutaţi pe pământurile noastre? – Pribegim, spuse spătarul Vulture. Nu te lua după cum arătăm, căci soarta noastră fuse crudă astă dată. Suntem feţe mari, boiereşti. Du-ne la mai-marele tău. Tufa foşni nehotărâtă: – *Ascultă, băi arătare, dacă minţi şi dacă nu eşti ce sugerezi că eşti* şi-l tulbur degeaba pe han, ţi-a plânge iapa de milă." (p. 17). Autorul a inserat în text, pe lângă lexeme specifice unei naraţiuni istorice – *cazaci, domnie, a pribegi, boieri, feţe mari, han* – şi elemente contrastante stilistic: *tovarăş* (termen oficial de adresare între comunişti), *mucles*

„gura!", *a mișcula*, *a bușI*, *a trage clapa* (elemente argotice), *spleen*, *celest*, *inexorabil*, *a sugera* (neologisme).

Efecte umoristice se obțin și prin alăturarea, în contrast, a registrului regional cu cel modern, neologic, în secvența în care un personaj, Parnasie, povestește cum a văzut niște „sfinți": „– Unu' a zis, parcă-l aud și acum: «Oare *unde dracu' am nimeritără* noi?». Iar celălalt a zis: «Stai puțin *să aflu coordonatele*»." (p. 41). În alte situații, contrastul stilistic este realizat prin inserarea elementelor neologice în exprimarea unor personaje din secolul al XVII-lea, procedeu prin care se marchează acronia. Iată cum conversează, de exemplu, sultanul turc, „viziriul" său și un fost domn al Moldovei: „– Așa e, ai dreptate, dragă Barzovie, n-ai fost un domn rău, *ai dat randament*. Și totuși, te-am mazilit, nu mai încape îndoială." (p. 52); „– *Extraordinar*! – nu se putu abține sultanul. Ce vremuri! Carevasăzică, dacă până și niște oameni atât de drăguți ca dânșii sunt maziliți, atunci în cine să mai ai încredere? Și de ce nu le-ai adus numai capetele? – se interesă el întorcându-se spre viziriu. – *Am vaga senzație* că sunt nevinovați – răspunse viziriul." (p. 60-61). Un alt personaj, o aristocrată poloneză scăpătată, se exprimă în aceeași manieră: „– Venerabile Piotr – spuse doamna Potoțki către majordom –, te rog, adu-ne trei gemuri însoțite de apa *aferentă*." (p. 175). Și Barzovie-Vodă este „silit" uneori de către autor să vorbească atemporal, neologic: „– Cu femeile e altceva – răspunse grav Barzovie. Femeile trebuie stârpite de mici. – Vai de mine, Măria Ta! – râse spătarul. Cum să stârpești femeile?! – M-ați înțeles greșit – zise Barzovie-Vodă. Nu e vorba de *a le elimina* pur și simplu prin *violență*, pe care de altfel o *detest*, ci, *printr-o acțiune tenace, inteligentă, de lungă durată, de a le cantona în zonele vaste ale culturii minore*, cum sunt tricotatul, cusutul, cârpitul." (p. 195)

Și în discursul naratorului, care imită stilul romanelor istorice „clasice", cum ar fi cele sadoveniene, apar inserții neașteptate, cu efecte parodice: „Dacă bine ții minte, mărite Cetitoriule – și nu vedem ce te-ar împiedica să-ți aduci aminte: *memorie distributivă ai, cult ești, autodidact devii* –, pe cuviosul Metodiu și pe mai tânărul frate întru credință Iovănuț i-am lăsat în Moldova, ascultând povești la ceas de taină…" (p. 63); „Ciocănitoarea ciocănea copacii în căutarea omizilor, încercând să prevină *infestarea țesuturilor lemnoase*. Sevele urcau neabătut prin rădăcini, trunchiuri, crengi, iar *la nivelul celulei vegetale, sub acțiunea clorofilei, plantele sintetizau pe deplin substanțele organice din bioxidul de carbon și din săruri minerale*." (p. 72 – inserție de limbaj științific); „Intraseră cu toții în lumea viselor, *fiecare după puterile lor, de la fiecare după capacități*." (p. 241 – slogan din perioada comunistă).

Reciclând parodic un interogatoriu polițist, Ioan Groșan realizează o secvență amuzantă pentru cititor, combinând și aici diverse registre și elemente lexicale specifice acestora: „– *Numele și prenumele* – zise turcul. – Barzovie Petre – răspunse Vodă. – *Vârsta*? – 53. – A câta *domnie*? – A doua – răspunse Barzovie. – De ce-ai fost *mazilit* prima oară? – Nu știu – zise Barzovie. Ramza-Pașa ridică ochii de pe *firman*: – Nu pot scrie asta. Trebuie să fi fost o cauză. Ai plătit *tributul*? – Până la ultimul *sfanț* – răspunse Vodă. Te-ai înțeles cumva împotriva *Porții* cu *leșii*, cu *moscalii*? – Nici *pomeneală* de așa ceva! – zise Barzovie. – Atunci ce să fi fost? – meditä turcul, rozând un capăt al penei. Când zici c-ai fost mazilit? – Anul trecut, în octombrie – răspunse Vodă. Turcul socoti ceva pe degete, apoi spuse: – Ai dreptate, n-ai făcut nimic. *Ai fost mazilit preventiv*. Din cinci în cinci ani, în fiecare octombrie, facem maziliri dintr-astea. Ai avut ghinion, dar bine că te-ai întors. *Semne particulare*? – N-am – zise Barzovie. – Ești cam gras – îl cântări turcul din priviri. Să mai slăbești. (…) *Semnează aici* și domnie ușoară." (p. 305-306).

Rezultatul acestor jocuri de limbaj este, în mod firesc, un hipertext polifonic, în care singurul principiu ordonator este conştiinţa ludică a agentului parodiant şi competenţa sa parodică.

BIBLIOGRAPHY

Hoinărescu, Liliana, 2006, *Structuri şi strategii ale ironiei în proza postmodernă românească*, Bucureşti, Academia Română.
Muşat, Carmen, 2002, *Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească*, Piteşti, Editura Paralela 45.
Parpală, Emilia, 2006, *Introducere în stilistică*, Craiova, Editura Universitaria.
Rogosievici Deaconu, Nicoleta, Tehnica citării – parodia discursului descriptiv. *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, de Ioan Groșan, în *Limba română: controverse, delimitări, noi ipoteze.* Actele celui de-al 9-lea Colocviu al Catedrei de limba română, II, Secțiunea *Pragmatică și stilistică*, București, Editura Universității din București, 2010, p. 297-306.

ANTHROPOLOGICAL ELEMENTS IN E. M. FOSTER'S A PASSAGE TO INDIA

Smaranda Ştefanovici and Anamaria Popa (Dobrescu)
Assoc. Prof., Hab. Dr., UMFST Tîrgu Mureş, PhD Student, Tîrgu Mureş Reformed High School

Abstract: A Passage to India (1924) by E. M. Foster's is a place of cultural clashes and opposite mentalities between East and West. The 1910-1920 time setting was a controversial period when India was under British rule so two different cultures had to learn to live together and overcome their cultural differences. The aim of this article is to present some of these differences from an anthropological perspective and to answer the question whether cultural ethnic connection is possible or not due to these linguistic and cultural anthropological aspects.

Keywords: cultural and linguistic anthropology, enculturation, ethnocentric culture, archetypal societies, passage

A Passage to India (1924) is a modernist and psychological novel in which E.M.Foster uses an unnamed third-person narrator to describe his own experience in British India. The 1910-1920 time setting was a controversial period when India was under British rule so two different cultures had to learn to live together and deal with their cultural differences. For Foster, colonial India is a country where both the English and the Indians struggle to overcome cultural preconceptions and misconceptions; they are people who want to connect and go beyond the stereotypes that have divided the East from the West. Can an Englishman and an Indian be friends? It is challenge that Foster raises, and which this article tries to answer. Even if he was British, he did not agree with colonialism. However, our answer to Foster's dilemma is that there are good signs of overcoming these racial tensions and antagonism through mutual respect as men.

The book includes many anthropological elements, as one of its purposes is to underline the contrast between two cultures with two opposite mentalities. Three English newcomers to India (Miss Adela Quested, Mrs. Moore and Cyril Fielding) and one Indian, (Dr. Aziz) cross their destinies in Chandrapore, India. Miss Adela Quested travels to India with Mrs. Moore to meet Ronny, a British magistrate whom she is going to marry. Fielding, an English educator in India is a friend of Dr. Aziz, a young Muslim doctor in India.

The story revolves around the voyage undertaken by Miss Adela Quested, a young English lady in India, which also proves to be a spiritual quest that challenges her to redefine her identity and her world view. As the title states it, the journey equals a ritual of passage to a different level of understanding the Self and the world. In the character's case the revelations are attained through living experiences, while in the reader's case, through the intermediated experience of reading.

Among the numerous anthropological elements within the book we find: cultural adaptation, multi-ethnical society, archetypal society, enculturation, ethnocentrism, social identity, social behavior, values, perceptions, social interaction, core values, gender roles, marriage and religion.

The first anthropological aspect the book tackles is the presentation of Chandrapore as a representative city for the Indian culture, being situated in the proximity of the Ganges.

Describing with significant details the setting of the action, the author creates the premises for a better understanding of the Indian world and culture and for the extraordinary spiritual experiences one could live there.

The book begins with the presentation of the city of Chandrapore and the river Ganges from an omniscient point of view, but not completely impersonal, because the tone is rather critical and the perspective seems to be of a foreigner familiarized with the location and with the Indian culture.[1] The city doesn't seem interesting, large or beautiful, and the river is low and dirty. Nothing impresses the viewer. In this monotonous and distressing landscape, where "there is no painting and scarcely any carving… where houses do fall, people are drowned and left rotting" (Foster: 1). The gloomy perspective of the city changes when we move to the English residential place. Here, Chandapore is described as a "city of gardens" (Foster: 1), with beautiful flowers and filled with sunshine. In this dualistic city vision, a few Indian characters appear. They seem to be often preoccupied with a particular subject: the social interaction between Indians and Englishmen: "they were discussing as to whether or not it is possible to be friends with an Englishman" (Foster: 2).

The movie[2] *A Passage to India*, (1985) starts with Miss Adela Quested setting off on her journey to India to meet her fiancé, being accompanied by his mother, Mrs. Moore. The two women represent those innocent and curious English persons, willing to discover a new world, being ready to meet the locals and make friends. Initially, they are unaware of the huge gap that lies between the two communities and their cultures. When Mrs. Moore expresses in the film version her wish to meet Indians as friends, Mrs. Turton says they never socialize with the Indians: "East is East…It's a matter of culture". The movie director often uses images that underline the contrast between the two worlds. For example, the image of the train in the background crossing the Ganges and a fragment of an Indian architectural detail on a very old and typical building. Still, at their suggestion, Mr. Turton is going to throw "A bridge party to gulf the bridge between east and west" Foster: 10), which represented a small but important step forward in the relation between the two countries.

Cultural stereotypes are widely used to emphasize this gap between the West and the East. The English are big eaters vs. the Indians who are humble eaters. Adela highlights the fact that the British are cold and distant. In fact, when she herself tells Ronny she does not want to marry him, there are no emotional moments in those scenes. The British are punctual, neat, elegant, ordered, educated, rigid, formal, cold and distant, use cars, are mannered, marry out of love, but family and children are not as important as for the Indians; although the Indian arranged marriages are not based on love, they respect their marriage vows and children are essential. They are spontaneous, unpredictable, unreliable, but warm and caring; they wear white clothes, no shoes, travel on bikes, tonga, or on foot, are less educated, eat on the floor, etc.

The British women are presented as pompous, overly self-confident, judgmental, ignorant, failures, and physically not attractive. They openly express their repulsion and sense of superiority in form of the Indians. An exception might be Mrs. Moore, who is seen as a decent British woman who, unlike the other British women from the group, enters the mosque to listen to Dr. Aziz's explanations. She cannot understand their unpleasant behavior. Her son, in a cold, unsentimental tone, justifies their attitude: "I'm not a missionary or a Labour Member or a vague sentimental, sympathetic literary man. I'm just a servant of the Government… We're not pleasant in India and we don't intend to be pleasant. We've something more important to do." (Foster: 20)… "[We] are not here to be pleasant, but to keep the peace." (Foster: 41)… At the other pole, we have Mr. Turton, the British city collector, who openly expresses his repulsion towards the inferior Indians.

[1] The author lived in India in the early 1920s as the private secretary to Tukojirao III, the Maharajah of Dewas.
[2] David Lean, director

The author presents the difficulties incurred by the Indian population forced to adapt to the oppressive political regime of the English domination in order to survive culturally and to thrive economically. The book also touches the enculturation of the Indian population through the English language use and the imposition of new behaviors, perceptions, values and life styles. Conrad Phillip Kottak, an American anthropologist, wrote in one of his books: "Enculturation is the process where the culture that is currently established teaches an individual the accepted norms and values of the culture or society where the individual lives. The individual can become an accepted member and fulfill the needed functions and roles of the group. Most importantly the individual knows and establishes a context of boundaries and accepted behavior that dictates what is acceptable and not acceptable within the framework of that society. It teaches the individual their role within society as well as what is accepted behavior within that society and lifestyle." (Kottak: 51) An example of enculturation in Foster's book lies in the following lines: "There had been a "case" last year--an Indian gentleman had driven up to an official's house and been turned back by the servants and been told to approach more suitably--only one case among thousands of visits to hundreds of officials, but its fame spread wide. The young man shrank from a repetition of it. He compromised, and stopped the driver just outside the flood of light that fell across the verandah." (Foster: 5) This fragment shows the way how the Englishmen impose a specific behavior to the Indians, who complied with it in order to be accepted. It was not acceptable for the Indians to approach an English house in another way but on foot, which demonstrated their inferior, subordinated status.

The English characters often display the attitude of an ethnocentric culture, convinced of its superiority and political power. In the book, the narrator says: "The roads, named after victorious generals and intersecting at right angles, were symbolic of the net Great Britain had thrown over India."(Foster: 5) Some of the characters' lines reflect the typical English perspective on the political situation in India. Mrs. Turton: "You're superior to them, anyway. Don't forget that. You're superior to everyone in India except one or two of the Ranis, and they're on an equality." (Foster: 16), Ronny-Mrs. Moore: "We're not out here for the purpose of behaving pleasantly!" "What do you mean?" "What I say. We're out here to do justice and keep the peace. Them's my sentiments. India isn't a drawing room." "Your sentiments are those of a god," she said quietly, but it was his manner rather than his sentiments that annoyed her. Trying to recover his temper, he said, "India likes gods." "And Englishmen like posing as gods." […] "I'm going to argue, and indeed dictate," she said, clinking her rings. "The English are out here to be pleasant." "How do you make that out, mother?" he asked, speaking gently again, for he was ashamed of his irritability. "Because India is part of the earth. And God has put us on the earth in order to be pleasant to each other. God . . . is . . . love." She hesitated, seeing how much he disliked the argument, hut something made her go on. "God has put us on earth to love our neighbours and to show it, and He is omnipresent, even in India, to see how we are succeeding." (Foster: 20-21)

The Indian society was at that time multi-ethnical, being composed of Indians and Englishmen. Politically organized under the British rule, the two ethnical communities shared the same territory without interacting socially too much. The Englishmen, even much fewer than the Indians, represented the dominant class which disregarded and disapproved any personal contact with the Indian subject people. The Indians, on the other hand, despised the members of the British ruling class and accepted them with resentment, being capable of showing respect and some kind of admiration. In the film, there is a sequence when the viceroy and his wife are leaving the ship, with impenetrable faces, while the Indian crowds cheerfully greet them, but among the crowds gathered to welcome the British rulers, in foreground, three Indian girls appear with looks full of hatred.

Religion is another anthropological aspect that the author considers important in the recreation of the Indian culture. In chapter II, dr. Aziz searches peace and tranquility in his favorite mosque. His ideas about Gods and religion are expressed here: "A mosque by winning his approval let loose his imagination. The temple of another creed, Hindu, Christian, or Greek, would have bored him and failed to awaken his sense of beauty. Here was Islam, his own country, more than a Faith, more than a battle-cry, more, much more… Islam, an attitude towards life both exquisite and durable, where his body and his thoughts found their home." (Foster: 6) and "Some day he too would build a mosque, smaller than this but in perfect taste, so that all who passed by should experience the happiness he felt now. And near it, under a low dome, should be his tomb, with a Persian inscription: Alas, without me for thousands of years The Rose will blossom and the Spring will bloom, But those who have secretly understood my heart-- They will approach and visit the grave where I lie. He had seen the quatrain on the tomb of a Deccan king, and regarded it as profound philosophy--he always held pathos to be profound. The secret understanding of the heart! (Foster: 6) His thoughts also slip some factual information about the fact that there are many religions in India: Muslim, Hindu, Sikhs, Parsee, Christian.

Marriage is another anthropological element presented in the book. Hamidullah Begum first mentions it, trying to convince Aziz to re-marry: "Having censured the circumcision, she bethought her of kindred topics, and asked Aziz when he was going to be married. Respectful but irritated, he answered, "Once is enough." [...] But this was not Hamidullah Begum's point, and having courteously changed the conversation for a few moments she returned and made it. She said, "What is to become of all our daughters if men refuse to marry? They will marry beneath them, or--" (Foster: 3). And she began to say the "tale of a lady of Imperial descent who could find no husband in the narrow circle where her pride permitted her to mate, and had lived on unwed, her age now thirty, and would die unwed, for no one would have her now. While the tale was in progress, it convinced the two men, the tragedy seemed a slur on the whole community; better polygamy almost, than that a woman should die without the joys God has intended her to receive. Wedlock, motherhood, power in the house--for what else is she born, and how can the man who has denied them to her stand up to face her creator and his own at the last day?" (E. M. Foster: 4) The quotation also speaks about the gender role in society, as it is traditionally transmitted from one generation to the other. The author underlines in this way the importance given by the Indian culture to marriage and also offers a stereotype image of the polygamous marriages. Beside Aziz's duty to re-marry, Adela's intention of marrying Ronny is stated. Mrs. Moore has a remark towards marriage, an unconventional one, though. Her observation is still very realistic and profound as she has been married twice in her life: "Too much fuss has been made over marriage. Centuries of carnal embracement, yet man is no nearer to understanding man." (Foster: 58). Adela is also trying to find out the true values a marriage should be based on: trust, security, love, sexual attraction, common interests, common principles, a shared view on life etc. During the process, she spontaneously admits that love should be the basic element; therefore, she renounces her engagement to Ronny because of not loving him.

Archetypal societies and symbols are also important anthropological themes and motifs in *A Passage to India*. One such recurrent motif is the *cave*, in this case, the Marabar Caves. In the book, the caves are mentioned right in the beginning: "Except for the Marabar Caves - and they are twenty miles off - the city of Chandrapore presents nothing extraordinary" (Foster: 1). In the movie, the caves also appear in the beginning, when Adela is purchasing her boat ticket and remarks them in a picture on the wall. She also sees them in reality from the train heading for Chandrapore. They become a key element of the plot during the rising action and the climax, representing the place where the novel experiences a turning point and gets a mystical level of meaning. The caves symbolize the human unconscious, being associated

with the maternal womb, and a passage place between the visible and the invisible world. The cave, like the maternal womb, is a place of mysteries, of initiation, a source of endless energy. It is also a place of spiritual initiation and transformation, favorable for the hermits' transcendental experiences. In other words, the cave is a natural, perfect and dual symbol, representing, on the one hand, darkness and chaos, but, also, on the other hand, a place of physical and spiritual regeneration. (Cf. Chevalier, Gheerbrant 1969: 77 & Evseev 1994: 71). The two women, Adela and Mrs. Moore, have extraordinary experience inside the Marabar Caves. The echo affects each of them terribly, in different but significant ways. They both seem possessed by some occult forces which determine them to act strangely, accomplishing somehow a destiny. Still, we have to notice that their reaction is different and so are the consequences. Mrs. Moore feels overwhelmed and tries to escape (or embrace) her fate by leaving. By leaving the place, she somehow interrupts a process, attracting her death, as a consequence. On the contrary, Adela lets herself carried on by some type of a hallucination, accusing initially Aziz of rape, but finding in the end the courage to see and speak out the truth. The consequence of her actions is positive, the voice in her head generated by the mysterious echo stops and she is able to return home in England, remaining single, but in peace with herself.

Anthropologically speaking, the meaning of these facts could be that the characters were possessed by some occult forces or energies, experiencing a mystical phenomenon. The author's choice for imagining these situations could be his intention to present an exotic facet of India along with the realistic aspects of the local reality, in order to render a complete image of this fascinating oriental country. From a literary point of view, the facts symbolism could also be interpreted from a modern, psychological perspective. All Adela's doubts about her relationship with Ronny, about her feelings towards him and about her marriage beliefs attained a crucial point when she ran into the ruins of the Hindu temple. The images of the gods embraced in sexual positions questioned her inherited preconceptions about marriage, love and sex. The Indian world seemed to offer her some archetypal truths, a new perspective of seeing the world, a more authentic way to relate to herself and to the others. The old Indian culture provided a favorable context for everybody meeting his/her true inner self. There is an archetypal need to experience the alterity in order to attain unity. The echo in the caves identified with the inner voice of the unconscious, activating the deepest needs and some healing energies. Adela never married because she had a too free personality. She discovered that in India and she learned how to accept herself as she was. Even her name is symbolical: Adela was originally a short form of names beginning with the Germanic element *adal* meaning "noble"[3] and Quested suggesting the nature of her voyage, a quest for her true social and spiritual identity.

Both the book and the movie transmit an important positive message to the world. In spite of any differences and political interests, the trust in the human nature and the power of the universal values finally prevail. The need to discover new places and cultures and the need to truly connect with other souls always find a way to be satisfied. However, there cannot be cohabitation without mutual respect. Moreover, although some friendships are made, there are signs that they will not endure the passage of time, because they are based on personal interests; maybe, it is too early for a "Bridge Party" between the East and the West.

Although *A Passage to India* is, in many ways, a symbolic and even mystical text, it also claims to be a realistic documentation on the attitudes of British colonial officials in India, a place of cultural encounters and conflicts between the white rulers and the colored natives, which seem unsolvable. The anthropological themes of friendship and marriage contribute, paradoxically, to this cultural misunderstanding and final retreat. This multi-

[3] https://www.behindthename.com/name/adela

ethnical, pluralistic society encourages and strengthens stereotypes, social, and racial discrimination. Nevertheless, the dual symbolism, as a favorite narrative technique used by Foster, strikes the reader with dual meanings and interpretations, which is also the case of the dilemma regarding whether an Englishman can befriend an Indian. They interact, relate interracially, face racial tensions and antagonism. Everybody and everything operates on two levels. Aziz and Fielding want to be friends. Mrs. Moore wants to be open-minded towards Indians and testify to Dr. Aziz's trial. Adela wants to marry Ronny. Both the English and the Indian sides seem to be willing to eliminate prejudices and stereotypes. Is it possible to pretend what you are not, or what you are not ready to change yet? No, it is not. Although the characters on both sides struggle to overcome their differences and prejudices, the moment they seem to succeed, Foster raises barriers and events that put even the strongest inter-racial friendships under pressure and suspicion. To this pessimistic interpretation, we add a positive interpretation, which relates to the definition of 'passage', i.e. an allegory on the theme of the passage from ignorance to knowledge. The time has not come yet for successful 'Bridge Parties', but, at least, both the English and the Indians have grown to an awareness with impact on their beliefs.

BIBLIOGRAPHY

Foster, Edward Morgan, *A Passage to India*, PDF version, 141 pag., 1924.
Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri*, vol 3, Editura Artemis, București, 1995.
Evseev, Ivan. *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994.
Heider, Karl G., *Seeing Anthropology. Cultural Anthropology Through Films*, Pearson Allyn and Bacon, 2007.
Kottak, Conrad Phillip, *Window on Humanity: A Concise Introduction to Anthropology*, McGraw-Hill, 2007.
A Passage to India, the film, directed by David Lean, 1984.

ALTERNATIVE MENTAL SPACE IN LITERARY CREATION OF LEON LEVIȚCHI

Ludmila Șimanschi
Assoc. Researcher, PhD, Bogdan Petriceicu-Haşdeu" Institute of Romanian Philology, Chișinău, Moldova

Abstract:The communication employs polilectally the creative potential of the "genius of the Romanian aglicism" Leon Levițchi, secretly written literature: the novel The Lapsus Travel (1954) and the play Rusty Hearts, 4-act and 1 scene, facsimile edition in 3 volumes.We have appealed to the cognitive poetics, combining the stylistic analysis of the literary text with the theoretical considerations on cognitive processes and structures and sociocritical methodology as a tool for analyzing the ideological plan and the tension of ideologies, world visions, ethical attitudes,demonstrating the actuality of the methodological tool conceptualized by Leon Levițchiin Doctoral Thesis „Linguistic Underlining in Shakespeare's Dramatic Work" in 1968, who has proposed the analysis of the underlying intentions by penetrating into the stylistic lab and the spiritual structure, using the statistical method for argumentation.
The protagonist of the novel, Vasile Dumbrava, called Lapsus, creates mental counterfactual spaces because the things he sees or books are much more interesting. His disagreement and cynical revolt is enhanced by the creation of mental spaces configured not as monstrous compensatory universes but as new, amalgamated additional spaces, denoting the ambiguous and competent nature of the character, and providing a significant insight into the intricate narrative world in which he lives.
The character of the play Rusted Hearts, Arthur Cristian, fourth year student of Philosophy, painter and poet, prefer to live in mixed spaces, coming from both actual elements and counterfactual elements. Arthur's character is only partially withdrawn from the real world of the text, because it needs private moments to build complicated mental mixes that give it a more comprehensive view of the world and of itself. He has this double vision of what is really and of what it might be or how it could evolve into a counterfactual world that gives it the opportunity to make the most creative self.

Keywords: alternative mental space, hybrid bookish contexts, amalgamated space, double identity, identity blends, rich mental configurations.

Prin opera uriaşă pe care a clădit-o carte cu carte, zilnic câte 18 ore pe zi, prin direcţiile majore pe care le-a deschis (dicţionare, traduceri, manuale), profesorul Leon Levițchi era unic. Relevând monumentalul operei și noblețea caracterului, toți cei care l-au cunoscut insistă asupra faptului că era foarte muncitor, meticulos şi exact în munca sa, cu spirit academic, erudit, metodic şi aplicat. Discipolul său, profesorul Dan Grigorescu, mărturisește recunoscător: „De la profesorul Levițchi, de la acest fiu de preot din Basarabia, studenții din anii în care era primejdios să vorbești de adevăratul spirit românesc au învățat ce înseamnă conștiința națională. Fără emfază, fără fraze zgomotoase, cu un calm care era al convingerii că spune adevărul profesorul le vorbea în camera plină cu cărți din strada *Mitropolit Filaret* despre destinul nostru național." [1]

Din ***Interviu Lidiei Vianucu Veronica Focşeneanu-Levițchi*** aflăm de potențialitatea sa complexă creativă: „Era unom cu o educaţie aleasă, cu o remarcabilă proprie instrucţie, însetat de artă, de cultură, de spiritualitate. Cânta la vioară, compunea îndelungi fraze muzicale, scria cu uşurinţă proză şi poezie, compunea piese de teatru cărora le adăuga îndrumări de regie şi scenografie. Numeroasele sale trăsături comune cu mare Will l-au

îmboldit către **opera sa**, aşa că atracţia către creaţia shakespeariană a fost deplin firească.Pentru Leon Levițchi, limba şi literatura erau una. El era scriitor atunci când făcea dicţionare, şi se conducea după lingvistică dacă se întâmpla să discute textul literar. Dacă vreodată se va descoperi că Leon Levițchi a scris el însuşi literatură, personalitatea lui de Leonardo al culturii româneşti va fi de netăgăduit. El este fără îndoială geniul anglisticii româneşti." [2]

În 2018 este descoperită surpriza unor creaţii proprii literare. Editura academică apărută în ultimii ani ca rezultat al dinamicii pieţei de carte înalt specializată *Contemporary Literature Press*, condusă de doi prestigioşi profesori ai Facultăţii de Limbi străine din Bucureşti, Lidia Vianu şi George Săndulescu, sub auspiciile Universității din București, The British Council, Institutului Cultural Român și Uniunii Scriitorilor din România, a elaborat ediția facsimil, *Leon Levițchi–Archive (LLA),* un grup de 20 de volume a căror publicare o prilejuieşte centenarul cunoscutului anglist profesorul Leon Levițchi, născut la 27 august 1918 la Edineţ. În studiul *Centenar Leon Levițchi - 1918-1991*,profesorul Mircea Anghelescuremarcă „O parte a acestei surprize este interesantă şi pentru istoria literaturii române dintr-o perioadă extrem de dificilă pentru toţi cei care au traversat-o. Cu ocazia centenarului, editorii au publicat şi au pus deci la dispoziţia istoricilor literaturii noastre informaţii noi pentru una din paginile cele mai negre şi mai puţin cunoscute ale acelei epoci. Este vorba de anii cumplitei *democraţii populare* de la sfârşitul anilor patruzeci şi până prin 1964, când a existat realmente o literatură de sertar. La care se adaugă literatura scrisă în secret de Leon Levițchi, versuri şi proză din care mai ales romanul parodic cu tentă autobiografică *Călătoriile lui Lapsus*, grup de publicaţii necunoscute până acum. La toată această *literatură de sertar* Leon Levițchi a renunţat, când a devenit lector la Facultate şi era mult mai riscant să o continue." [3]

Romanul *Călătoriile lui Lapsus*, din 1954, este o proză amplă cu doar unsprezece capitole scrise, care istoriseşte autoficţional evoluţia aceluiaşi personaj, tânărul Vasile Dumbravă, poreclit Lapsus, visător mereu absent din viaţa reală, dar plin de reminiscenţe literare. Lapsus este pus în opoziţie cu fostul său coleg poreclit Homunculus, mic de statură, dar decis să parvină, care-l antrenează într-o afacere promiţătoare: să devină voiajori comerciali.

Tipul de parodie modernă împinge până în absurd situaţiile şi paralelele literare. Ipostazele ironice ale enunţării auctoriale orientează interpretarea formulei parodice spre configuraţia intertextuală romantică în calitate de dioramă. Modelele primare, clişeele retoricii emfatice şi a preţiozităţii decorative, nu rămân cod de bază a existenţei lumii textuale. Feeria din incipit a admirării „caicului de aur şi argint al semilunii" [4] și meditația asupra vieții liniștite, care e propice reflecției monotone, este desolemnizată prin deturnarea metaforizării descriptive spre banalul comparative: „ca un gălbenuș de ou proaspăt" [4] și intruziunea fetei vecinului și a mătușii Caliopi în spațiul de visare: „Glasul tunător al Mătușii Caliopi taie meditațiile despre viața patriarhală" [4]. Izotopia călătoriei ca o premoniție recurentă în visuri este subminată de filtrul parodic și ironic recuperator care instituie o metalume proprie, în care totul existențial și livresc este amalgamat pentru a proiecta și interoga integral pluralitatea și instabilitatea ontologică − smulgerea din visare și plecarea din sat. Chiar dacă e convertită atitudinea romantică în parodie, nu se face pastișă de dragul jocului, ci asumarea registrului parodic e concepută prin prisma antrenării unui șir de probleme și aspecte sociale. Absolventul unui liceu de provincie, sedentar, îndrăgind satul acesta retras de lume, departe de zarva lumii neagreată, își creează spații mentale alternative contrafactuale: călătorii pe aripile visării și închipuirii, deoarece „Lucrurile pe care le vede astfel sau din cărți sunt cu mult mai interesante"[4].

Structura prototipică byroniană, analizată fundamental de Leon Levițchi în teză de licență *Ironia lui Byron* (1941) este revalorizată în ironia cinică a personajului Lapsus care

dispreţuieşte ipocrizia nestatornică, artificialitatea şi adoră adevărul, fiind credincios cerinţelor romantice prin exaltarea vieţii de la ţară. Dezacordul său şi revolta cinică este potenţată prin crearea de spaţii mentale configurate nu ca universuri compensative onirice, ci spaţii adiţionale noi, amalgamate, denotând natura ambiguă şi complexă a personajului şi oferind o perspectivă semnificativă asupra lumii narative complicate în care trăieşte. Această caracteristică constantă a personajului are ceva de a face cu înclinaţia lui interioară de a imagina spaţii hibride livreşti care sunt în contradicţie cu ceea ce el experimentează.
În acest caz, personajul a construit lumi alternative sau spaţii contrafăcute simţite ardent, care par a fi produsul unei minţi narative care nu se reduce la spaţiul mental limitat, proiectat de lumea lui actuală: „Am simţit că se rupe ceva în mine orăcăitul broaştelor s-a îngemănat cu cântecele venite de sus s-a abătut asupra sufletului descătuşând cântece bătrâneşti, cântare de lume, doine osanale. M-am simţit poet, iar clipa hotărâtoarea”[4].

Abundenţa metaforelor conceptuale-vii şi a celor ontologice sunt semnul stilistic al accentuării textuale a abilităţii personajului-visător de a crea scenarii mentale bogate paralele: „Memoria e ca un burduf care plesneşte mereu şi dacă-l cârpeşti dincoace crapă dincolo”[4].; cântecul broaştelor, la început, era „adevărat răpăit de ploaie, psalmodie grăbită în şaisprezecimi întregind o pastorală foarte frumoasă, orăcăitul tulburător al broaştelor era ca o chemare în lumea visului”[4].

Textele literare ale lui Leon Levițchi ne pot ajuta la înțelegerea organizării umane a lumii, având capacitatea extraordinară de a acționa mental asupra irealelor, de a rula scenarii mentale simultane și de a efectua simulări cognitive. Se pare că numai în acest spațiu mental bogat se pot împlini personaje.„De multe ori visăm lucruri la care ne gândim când suntem treji. Dorinţa de a le cunoaşte mocnea în mine”[4].

Am apelat la grila poeticii cognitive, combinând analiza stilistică a textului literar cu considerațiile teoretice asupra proceselor și structurilor cognitive și metodologia sociocritică ca instrument de analiză a planului ideatic şi a tensiunii ideologiilor, viziunilor asupra lumii, atitudinilor etice, demonstrând actualitatea instrumentarului metodologic conceptualizat de Leon Levițchi în Teză de doctorat *Subliniere lingvistică în opera dramatică a lui Shakespeare* (1968), care își propunea analiza intenţiilor de fond prin pătrunderea în laboratorul stilistic şi a structurii spirituale, folosind pentru argumentare metoda statistică.

Sociatria personajelor revelă viziuni contradictorii asupra vieţii şi ideologii specifice societăţii din care fac parte. Discursurile personajelor materializează ideologiile reflectate în text: Mătușa Caliopi și Unchiul Gavrilă se simt inferiori social:„Eşti băiat cu carte subţire, dar noi oameni din topor”[4]. Taxarea de săraci şi bogaţi a mediului de viață a părinţilor relevă predestinarea tragică a personajului care îşi caută un rost rememorându-şi viaţa: mansarda în care locuise în copilărie „era la fel de prost privită de toate clasele sociale: de bogătani fiindcă nu avea ascensor, de săraci fiindcă totuşi avea chiuvetă şi apă curentă, de micii burghezi fiindcă tata cânta la flaut oricând compunea, şi compune a îndeobşte în ora somnului de după amiaza micilor burghezi”[4].

Romanul înfăţişează mai multe viziuni şi reflecţii contradictorii, care evidenţiază aspectele duale, dialectica vieţii Lapsus/ Homunculus. Vasile Dumbravă, poreclit Lapsus de băieţi la şcoală *pentru că aşa îmi dau eu în petec uneori*, se judecă nemilos, căutându-şi un rost în lume: „Visător incorigibil, făcusem umbră pământului, eram a lumii, dar nu făceam parte din ea, trăiam ca o un mesteacăn, eram nalbă, ca Pataşcă, roată de moară care se învârte fără să macine: De ce nu macini m-am răstit la mine însumi”[4].

Petre Mihalcea, zis Homunculus, „ia un ghemotoc de om, dar foarte bine îmbrăcat”[4], cum îl descrie unchiul Gavrilă, coleg de liceu cu care nu se văzuse doi ani de când isprăvise liceul, dar îşi scriau de cel puţin de două ori pe an, se autocaracterizează emfatic: *nu prind rădăcini pe unde trec şi doritor să mă pricopsesc cu muncă puţină, sunt voiajor comercial, logodit cu fata directorului firmei.* El îl ridiculizează mereu pe Lapsus incitându-l să-şi

schimbe modul de viață: „Cu capul în nori trăieşti, n-ai habar de viaţă, în viaţă se întâmplă lucruri mult mai tari decât în roman, iar fantezia ei, a vieţii o întrece cu mult chiar pe cea a romancierilor realişti sau naturalişti”[4]. Îi pune în aplicare chiar şi abilitatea poetică de a vedea legături inedite între lucruri: „Eşti băiat isteţ şi o să te pui la punct repede”.Dorind să-l convertească la modul său perfid de existență îi reverberează: „Eu îmi fac loc cu coatele, certat cu părinţii, am fost student, amant, chelner, gazetar, jucător la bursă. Viaţa e luptă pentru existenţă, nu hibernare. E necesar să te porţi cu oameni bine, să nu se supere pe tine niciodată. Doborârea semenului şi afirmarea propriei personalităţi este esenţialul, bunele maniere sunt arme pentru acest scop. Recunosc cu cinism că sunt perfid. ”[4].

Lui Lapsus îi repugnă perfidia, el insistă să *spună numai adevărul, să fie natural:* „Îmi repugnă să fac complimente cuvintele sunt cei mai mari duşmani ai noştri, trădătorii gândurilor şi simţurilor adevărate” şi se opune lucid instructajului-dresaj. Homunculus îi combate atitudinea îndărătnică: „Dacă te porţi natural eşti tratat ca imbecil, n-o să te poţi bucura de avantaje pe care ţi le oferă situaţia omului care o face pe imbecilul ”[4].

Metaforele ontologice complexe antagonice sunt prezente în replicile sarcastice ale celor două personaje care nu acceptă modul de a fi al celuilalt și nu mai disimulează disprețul reciproc: „Parcă eşti un manechin, în Bucureşti trebuie să fii spirt” / „Blocul în care locuieşti este un coteţ cu porumbei, doar că oamenii se târăsc, nu zboară”/; „Ne îmbrăcăm veşnic cu haine de împrumut de parcă ne-am identifica cu masca pe care o purtăm, pe urmă, cerem altora să ne judece după ea” / „Am senzația precisă că garsoniera lui Homunculus face parte dintr-un vagon de manevră, aruncat de o locomotivă printre alte vagoane și trenuri cu recomandare să se descurce cum știe mai bine”. Ele conturează intruziunea violentă a socialului perfid în universul creativ neîntinat de falsitate, provocând mutații care pot fi înțelese prin studierea structurilor mentale ce pot fi descoperite în corpul textului, caracterizând legătura fără echivoc dintre conștiința empirică a unui anumit grup social și universul imaginar creat de personajul central.

Spaţiul iniţial amalgamat [5] format din trăirea realității vieții patriarhale și a feeriilor poetice, este grav distorsionat de o nouă formă hibridă:„În acest furnicar omenesc nu trăiam într-o lume sau alta, ci în două lumi deodată, iar dintre ele una nu era prea reală”. Antinomia dinamică care denotă transformarea rapidă este evidentă în schimbul de replici: „Vrei să mă faci părtaş la ticăloşiei” /„al unei fapte bune ai vrut să spui”. Chiar dacă i se reproșează vehement de către cei aleși izolarea și neimplicarea socială: „Îți închipui că fericirea adevărată este numai fericirea Dumitale! Să trăiești într-un sat retras de lume, veșnic cu nasul în cărți sau caiete, să visezi cât e ziua de maree, să fugi de societate și de datoriile pe care le ai față de ea pentru că în definitiv ea te hrănește și te îmbracă”, refuză să fie marionetă fără personalitate și se revoltă atunci când este uniformizat: „Dar eu nu sunt un număr de telefon, am observat jignit. Eşti îndărătnic, tinere! spuse el mai mult amuzat decât jignit”.

În cazul piesei în 4 acte şi 1 tablou*Inimi ruginite*Ediţie facsimil în 3 volume,Leon Levițchi a elaborat o tehnică dramatică foarte complexă și precis orientată spre un artist gânditor conștient și sensibil care resuscitează ideea diferenței și a contrastului dintre esență sau conținut și aparență sau fenomen, permanentul antinom shekesperian: a părea/ a fi. Personajul Artur Cristian, student în anul 4 la Filosofie, pictor și poet, preferă să trăiască în spații mixte, provenind atât din elemente actuale, cât și din elemente contrafactuale fantasmagorice. Contrafactualul nu are nimic de-a face cu tema dualității tratate în literatură sau cu personalitățile schizofrenice în cazuri medicale specializate. El se declară un mistic ce vede altfel lucrurile: „Totul e cețos, confuz și viața și moartea. În creierii mei totul e balamuc în afara de ideea sau entitatea în care cred și spre care tind, restul e neliniște și nedumerire” [6]. Are o concepție a dezumanizării valorice a universului din jurul său: „Toți sunt morți în jurul meu sufletește”[6] și de aceea nu acceptă implicarea în societatea perfidă: „Trebuie să rămân mort pentru societate. Voi sunteți ai vieții. Nu vă jinduiesc fericirea, am și eu parte de dânsa,

dar ea e de altă natură. N-ai pute-o înțelege". Este un artist sensibil care creează poezie foarte neclară ce dezvoltă interpretări multiple deoarece: „Viața nu e artă, eu împing materia pură până la periferia conștiinței. E nevoie de ceva nou, eu aduc neliniștea, tulburarea, nu pacea pe pământ". Recurgând la artificiu ca formă literară n-a făcut decât să realizeze posibilul, transformarea sufletească, cercetând putreziciunile și disecând atomic pentru a găsi sufletul. Se exprimă caraghios sau abstract deoarece crede că poate fi înțeles numai printr-o metaforă. Pentru el neliniștea e începutul evoluției, el jinduind nu progresul colectivității, ci cel individual, ca în parabola biblică a *oi pierdute*. Folosindu-se de diavol pentru ajunge la Dumnezeu, el transpune durerea în artă, supapa sa de siguranță, arma sa de atac.

Recurgând instrumentar la metoda statistică de catalogare a *cuvintelor-ecou*, folosită de Leon Levițchi pentru a analiza profund discursul dramatic shakespearian, am selectat reluarea acelorași cuvinte în împrejurări diferite în cadrul altui subiect de discuție și am descoperit că ele sunt importante pentru înțelegerea stilistico-ideatică a piesei, ele apar ca ecouri și în subtexte în momentele de importanță a piesei, dând noi conținuturi și înregistrând ciocnirile polare, antinomii motivate în structura complexă dramatică cu efecte educative, teatru care trezește conștiința oamenilor.

Cuvântul-ecou *Inimi ruginite* în contexte diferite:

1. Arta ca expresie tranzitivă e pentru sufletele neevoluate și pentru *inimile ruginite*.
2. Eu sunt Mesager divin. Eu am venit să înviu din nou *inimile ruginite*.
3. Numai cu *inima ta ruginită* nu pot face nimic. Tu ești stăpâna ei. Fă jertfa, e singura posibilitate de a șterge *rugina*. Te trezești la viață, stârnești inimile. *Inimă ruginită* m-a trădat, nu m-a putut înțelege. Are inima ruginită, n-are niciun ideal, suflet îngust și murdar. Am creat-o pe pânză, i-am dat suflet, în realitate e deșartă.
4. În artă le dau viață la toți ca oamenii, dânșii sunt morți. Au *inimile ruginite* sunt morți, ei cred doar în materie, e greu să-i urnești, să-i faci să vadă ceea ce simțim noi. N-ar simți cum trebuie să le aducem mii de cadavre pe scena noastră.
5. Selena are *inima ruginită* nu are fundament moral, ea e moartea, eu iubesc moartea. Nu, eu iubesc viața, eu sunt viața și Annie e moartea, de prea mult belșug, are *inima ruginită*. N-am nevoie de păpuși, de cei care nu au suferit, eu cred în ceva, sunt un creator. Cred temeinic că voi crea viața în jurul meu.
6. —Nu voi nu existați.

—Existăm. Ne-ai dat prea multă viață. Tu ești Dumnezeul nostru, ne-ai creat. De ce ne-ai creat ca să ne chinuiești, negăsindu-ne existența?!

—Voi existați numai în imaginația mea.

—Noi nu avem *inimi ruginite*. Noi trăim.

7. Aha, ai început să-ți pui probleme. Poate că nu mai ești așa de *ruginită*.
8. Ce să iubesc în tine *inima ruginită*, dorințele hrăpărețe?
9 Fierarul pământului bate *în inimile ruginite*.
10 *Inima ruginită* numărul 7.
11 Annie, ascultam cum călește fierarul pământului *inimile ruginite*.
12 Doamne, și inimile sunt moarte în jurul meu, ochii privirea cărora îngheață. Mi-ai dat toate armele grele: ascuțișul gândirii, o inimă mare, scutul de oțel al voinței, mi-am înfrânt patimile josnice, *rugina* mi-am șters-o din suflet.
13 Sunt mort printre vii. Ia-mi iubirea din inimă și îndeasă strat gros *de rugină* să fiu ca tot omul, nu monstru, nu fiară.
14. Nebunia e piatră de încercare. Ea *dezruginează inima*. Are *inima ruginită*, mi-a promis că se va lăsa în deplina stăpânire să-i lecuiesc sufletul.
15. —Caut să-ți iau *rugina de pe inimă*.

—Prin minciuni grosolane.

—Tu prin artă, eu prin minciună și eu simt o mare chemare a aceluiași lucru.

16 *Inimile lumii toate au ruginit.*
17. —Tu eşti marele Phytarcos?
— Aşa mi se spune , sunt slujitorul Diavolului.
—Am venit să mă ajuţi. ştii pentru ce am venit.
—Vrei să scoţi *rugina de pe inimi*. Nu-i aşa?
18. Dacă s-ar putea pe toate: *Inima ruginită* nr. 1 — magistrat neînţelegător şi crud, *Inima ruginită nr. 2* —călugăr desfrânat, *Inima ruginită nr. 3* —tânăr fără idealuri, nu-i pasă de nimic, *Inima ruginită nr. 4* — femeie săracă în deznădejde huleşte pe Dumnezeu, *Inima ruginită nr. 5* — om rău ca un câine, *Inima ruginită nr. 6* —funcţionar beţiv şi sperţar, *Inima ruginită nr. 7* Annie.
19. —Plătesc oricât cere.
—Îţi voi *rugini inima*.
—Ce înţelegi prin asta Pytharkos?
—Nu vei mai simţi nimic. Raţiunea şi voinţa vor fi intacte. N-o să mai suferi niciodată. Vei scrie şi picta fără sentimente, vei fi o piatră.
20 Aş prefera *inimi ruginite* şi necunoscute, dar să fie cât mai multe.
Alte cuvinte-ecou:
Fierarul pământului bate în inimile ruginite;
Lovituri de ciocan pe nicovală;
Am inima în partea stângă a pieptului.
Personajul este neacceptat de celelalte personaje pentru cugetările sale bolnave. Geta, verişoara sa îl admonestează frecvent: „Preferi cranii de mort şi versuri nebune, tare mai eşti sucit. Hotărât lucru eşti foarte straniu. A te dărui numai artei şi a lucra sub un fel de blestem este grav", „Tu nu prea eşti dus la biserică şi te consideri un geniu în felul tău. Ai toată libertatea de conştiinţa de a te e auto-aprecia pe toate dimensiunile în afară de acea a unui om normal". Iar Annie, iubita sa, îi declară: „Ai un **demon** în tine, tu eşti un monstru. Îţi creezi o lume de năluci care te tulbură , în egoismul tău te consideri un mesager al unor puteri peste fire pe care nu le-ai văzut."
Prin contrast, contrafactualul recurent: scena întrupării celor două chipuri lugubre, doi poli ai vieţii lui Artur − Nordul şi Sudul, scena din măruntaiele pământul cu fierarul pământului şi nimfele în care nu mai cred oamenii, scena cu Spasmodeus, o entitatea în afara de legile creaţii, Absolutul, scena finală faustică cu vrăjitorul Pytharkos, slujitorul diavolului care îi cumpără sufletul, dovedeşte faptul că în mintea personajului există multă potenţialitate creativă. Pentru că trăieşte în spaţii mixte, el este capabil să se reinventeze creativ şi imaginativ. Personajul Artur se retrage doar parţial din lumea reală, fugind de societate, deoarece are nevoie de momente private de a construi complicate amestecuri mentale, care îi oferă o viziune mai cuprinzătoare asupra lumii şi asupra lui însuşi. El are această viziune dublă asupra a ceea ce este cu adevărat şi asupra a ceea ce ar putea fi sau despre cum ar putea evolua într-o lumea contrafactuală care îi oferă posibilitatea de a-şi fabrica sinele cel mai creativ. Este vorba de acest contrafactual care poate să găzduiască confortabil dorinţele, visurile sau fanteziile. Aceste circumstanţe actuale vor servi drept ancora materială pentru construirea spaţiilor mentale mai elaborate, care vor îmbina în cele din urmă sinele creativ al personajului. Este elocventă în această ordine de idei declaraţia din final a vrăjitorului care îi apreciază inima curată şi puterea de imaginaţie: „E nebun un om care nu poate exista în realitatea sublunară. Trăiţi cu el comedia destinului". În timp ce în lumea reală nu se întâmplă nimic, totul e mort, fals, în spaţiul său mental alternativ totul se întâmplă în avalanşă mitopoietică: „N-am nevoie de păpuşi, de cei care nu au suferit, eu cred în ceva, sunt un creator. Cred temeinic că voi crea viaţa în jurul meu. Hai, făpturi necuprinse ale fanteziei mele, ieşiţi la suprafaţă." Tensiunea între dorinţele sale şi ceea la ce este capabil să facă faţă este, de fapt, tensiunea dintre cele două spaţii mentale: spaţiul mental în care nu este acceptat,

de aceea teama relațiilor și evitarea angajamentului; și spațiu mental alternativ în care gândirea contrafactuală a personajului fabrică o lume în care el poate să se simtă pe deplin integrat și acceptat. Doar spațiul amalgamat poate absorbi incompatibilitățile din aceste două spații:„Trăiesc cu dihăniile mele, cu elucubrațiile bolnave sau sănătoase ale fanteziei mele. Aceasta e fericirea mea supremă prin suferință. Aud voci în imensitatea cosmosului meu.” Se pare că Artur trăiește într-un amestec imposibil, un spațiu conflictual care implică o gamă largă de operații mentale, este o combinație radicală de identitate dublă, deoarece aduce aspecte abstracte ale identității personajului principal: „Balansez ca un neisprăvit între moarte și viață, între nord și sud. Sunt omul ciocnirilor polare. Văd marile amenințări. Sunt sol al dreptății divine, o excrescență, un hibrid, am inima în partea stângă a pieptului.”
Cititorii vor descoperi un personaj cu capacități sistematice de a conduce operații mentale complexe, nu doar un evadat și ratat. Decizia lui Artur de a trăi în amestec are multe de spus referitor la viața încurcată/complicată și creativă care să comute dorințele sale, scenarile alternative sau planurile neîndeplinite:„Port în mine taina divină a multor rosturi. Sunt un mesager divin. Eu am venit să înviu din nou inimile ruginite. Să tresară din tăcerea morții inimi pentru idealuri de demnitate omenească, să scot de pe suflet stratul gros de rugină care le-a acoperit și le face să bată incet.” Personajul efectuează astfel de operațiuni mentale, deoarece, în acest fel, poate transforma identitățile extrem de complicate ale oamenilor: „Noi nu ne mai aparținem, trebuie să ne recâștigăm pe noi înșine”. Ceea ce este remarcabil este că cititorii sunt puși să ruleze amestecurile de identitate și cadrele de schimbare pentru a construi caractere amestecate. Pe măsură ce locuiesc în amestec, personajele pot dobândi capacități mentale neașteptate și pot aduce noi perspective. Interpreții sunt invitați să evalueze și să valorifice calitățile intrinseci ale amestecului, este un model dinamic al procesării discursului, care explică modul în care scriitorii și cititorii construiesc configurații mentale bogate de conținut fictiv și non-fictiv.

BIBLIOGRAPHY

Levițchi, Leon.Leon Levițchi–Archive (LLA). Ediţie facsimil în 20 volume. Bucureşti:Contemporary Literature Press, 2018.https://editura.mttlc.ro/lla-1-leon-levitchi.html
Vianu,Lidia. Interviurile României literare: Leon Levițchi, cel mai bun anglist din România, ar fi împlinit 95 de ani. Un interviu cu Veronica Focşeneanu Levițchi. În: România literară, 2013, nr. 36.
http://www.romlit.ro/index.pl/leon_levichi_cel_mai_bun_anglist_din_romnia_ar_fi_mplinit_95_de_ani_un_interviu_cu_veronica_foceneanu_levichi_realizat_de_lidia_vianu
Anghelescu, Mircea. Centenar Leon Levițchi - 1918-1991. În : România literară, 2018, nr. 14.
http://www.romlit.ro/index.pl/centenar_leon_levichi_-_1918-1991
Levițchi, Leon. Călătoriile lui Lapsus, ediţie facsimil în 3 volume. Bucureşti:Contemporary Literature Press, 2018.
https://editura.mttlc.ro/lla-5-lapsus.html
Stockwell, Peter.Cognitive Poetics. London: Routlege, 2002.
http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/Cogpo_of_Resonance.pdf
Levițchi, Leon. Inimi ruginite, Ediţie facsimil în 3 volume. Bucureşti: Contemporary Literature Press, 2018.
https://editura.mttlc.ro/lla-9-inimi-ruginite.html

TWO DIARIES FACE-TO-FACE. BODIES, REALITIES AND DISAPPEARANCES

Emanuela Ilie
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:Taking into account various theoretical perspectives on the body image, on one hand, and the metamorfosis of the feminine body representation in „Two diaries face-to-face" by Mariana Şora, our study analyses the particular relations between the body, the female writer and her text.

Keywords: corporeality, aged body, feminine, diary

Legătura dintre om şi corpul său este atât de puternică încât, din punct de vedere fenomenologic, se poate vorbi (şi s-a putut de altfel vorbi) despre inseparabilitatea lor. După cum bine observă undeva David Le Bréton, trupul „nu poate fi o posesiune circumstanţială, el încarnează fiinţa-sa-în-lume, fără de care el nu ar fi. Omul este acest nu-ştiu-ce şi acest aproape-nimic, care îşi depăşeşte înrădăcinarea fizică, dar nu poate fi despărţit de ea. Corpul constituie casa omului, chipul său". O casă şi un chip, continuă antropologul, pe care doar în anumite momente ale existenţei nu le mai poţi recunoaşte: „Momente de dualitate pe un versant neplăcut (boală, fragilitate, handicap, oboseală, îmbătrânire etc.) sau pe unul plăcut (plăcere, tandreţe, senzualitate etc.) dau actorului sentimentul că trupul îi scapă, că depăşeşte ceea ce este el"[1].

Intre formele de expresie artistică prin intermediul cărora corpul se poate oricând recupera, scriitura diaristică ocupă un loc aparte, date fiind convenţiile cunoscute (primatul ori măcar premisa autenticităţii, a sincerităţii, raportul special narator-naratar şcl.) În acest spaţiu al asumării, al recunoaşterii teoretic oneste a celor mai intime frământări ale ființei-care-se-scrie, corpul – cu ipostazele, semnificaţiile şi sensurile lui distincte în timp – îşi poate permite luxul de a redeveni „subiect cu normă întreagă"[2], indiferent de miza ori de intenţionalitatea adâncă a scriiturii.

Cu toate că le despart peste 5 decenii, cele *Două jurnale față în față* ale Marianei Şora îşi asumă decis, de la început până la sfârşit, funcţia autoscopică specifică unui asemenea „gen al biograficului". Mare admiratoare a jurnalelor lui Amiel, Gide, Green ş.a., pe care-i citează pe

[1] David Le Bréton, *Antropologia corpului şi modernitatea*, traducere de Doina Lică, Timişoara, Editura Amarcord, 2002, p. 150;
[2] *Ibidem*, p. 141;

pagini întregi, diarista îi concede speciei acest atu esențial, deși se dezlănțuie încă de la început, cu obișnuita fervoare, împotriva slăbiciunilor inerente unui *temperament minor*, pe care denaturarea în timp le-a făcut din ce în ce mai vizibile:

„Jurnalul nu e un gen literar; nu spun că e un gen inferior, cu toate că denotă din capul locului un temperament minor, căci nu e vorba aici de o teorie a genurilor literare, ci de faptul că jurnalul nu e literatură, nu e artă, și în asta îi constă inferioritatea și superioritatea. Prima e pe plan estetic, al expresiei, a doua pe planul autenticității, al « omeniei ».

Jurnalul, așa cum se concepea înainte vreme, își avea valoarea întreagă; așa cum se practică astăzi, nu e decât refugiul celor lipsiți de talent pentru adevărata literatură. Inainte cine făcea un jurnal, îl făcea din motive de ordin personal, intim într-adevăr: control, autoobservare, păstrare a stărilor dincolo de memorie; toate acestea fie din simpla plăcere de a-și scăpa trăirile din gheara timpului, fie cu un scop aș zice utilitarist foarte precis, și anume pentru a servi desfășurarea deplină a persoanei, prin acest instrument de autoanaliză susținută, care la rândul ei e instrument al voinței de a se forma, în sens goethean.

Un asemenea jurnal e documentul cel mai autentic și cel mai uman posibil. Interesul lui transcende interesul literaturii, prin faptul că e « caz » și mărturie de epocă în același timp, prin faptul că e conținut uman *nud,* liber de artificiul expresiei."[3]

Într-o astfel de scriere de orientare decis identitară, referințele corporale sunt deosebit de semnificative, cu atât mai mult cu cât ele evoluează, cantitativ și calitativ, odată cu vârsta diaristei. În *Jurnal de tinerețe (1938-1940)*, puținele notații corporale sunt menite a justifica existența unei opoziții între cele două euri ale femeii. Deși pătimaș îndrăgostită de M. (Mihai), tânăra de nici douăzecișidoi de ani își păstrează luciditatea excesivă și își recunoaște, indirect, incapacitatea de a se abandona total trăirilor și emoțiilor celor mai simple. Ce-i drept, eul diurn se poate uneori descătușa, recuperând într-o adevărată frenezie senzorială emoții de o puritate infantilă. Contabilizându-le în paginile de jurnal, Mariana le descoperă și o forță ce depășește granițele convenționale ale reprezentării de gen:

„Acum, aici, la mare, pe câmp, zburd, seara cad de oboseală. Citesc puțin, învăț să merg pe bicicletă, visul copilăriei mele; cred că nici la zece ani n-aș fi putut să mă bucur mai din plin de asta. Pe plajă mă surprind jucându-mă *într-adevăr*, scoicile pe care le găsesc sunt o bucurie, cum căutarea lor e o preocupare, cum păstrarea lor e o consecință firească a bucuriei și preocupării; înțeleg jocul din nou; azi, instalată pe un « fotoliu » fabricat de Mihai din nisip și pietre, am spus că

[3] Mariana Șora, *Două jurnale față în față*, Ediție îngrijită și postfață de Lia Ghimpu, Prefață de Cornel Ungureanu, Editura Cartea Românească, București, 2009, pp. 23-24;

mă joc de-a trăsura, prilej pentru Mihai să clădească o maşină sport în jurul meu. Vânătăile şi zgârieturile de pe trup le recoltez oprindu-mă în spini şi urzici sau drept în zidurile « cetăţuilor » normande cu bicicleta. Sunt adevărate trofee de băiat mic, curajos. E aşa de frumos totul, nu-mi lipseşte decât casa din copilărie. E aşa de simplu să te simţi cuminte, să renunţi la a fi « interesant » şi glorios."[4]

Imediat, însă, cel de-al doilea eu, cel asumat de la început drept nocturn, o determină să admită fragilitatea acestei reprezentări. Reflectată în text, alteritatea funciară pare a contrage o serie întreagă de neliniști individuale, nelipsite însă de tuşele generaţioniste cunoscute:

„Şi totuşi seara, odată cu întunericul, se instalează iarăşi în mine un alt eu, o conştiinţă altfel lucidă decât cea de la lumina soarelui, şi-mi pune întrebări, întrebări la care aş vrea un răspuns dinafară, de la altcineva, nu mai deştept, dar mai mare, mai sigura decât mine. Am impresia că nu fac nimic anume, că ar trebui să fac ceva, dar nu ştiu precis ce, prin care să-mi îndeplinesc o datorie. Acum n-am nici o datorie, înainte erau lecţiile, lecturile, micile treburi impuse de şcoală, de mama; cum sunt liberă, cum am dorit să fiu. Şi nu e bine. Vreau o preocupare din obligaţie, pentru ca jocul să fie o răsplată; vreau o activitate mai mult sau mai puţin neplăcută, pentru ca plăcerile să poată fi căutate. Aşa cum e acum, când totul e făcut « din plăcere », am impresia că nu merit ce am, şi că meritul vine din satisfacerea unor îndatorări exterioare.

Ce dreptate are Mihai când spune că nimic nu meriţi, chiar dacă munceşti întâi şi pe urmă « te joci ». Ştiu, şi totuşi doresc « o muncă », dar nu sunt bună de niciuna. Scrisul nu-l ssimt o datorie, pentru că ştiu că nu e vocaţie. Dacă ar trebui să muncesc pentru pâine, nu numai că aş fi nefericită, iarăşi aş alerga după o libertate care să-mi permită să mă ocup de activitatea mea adevărată, dar care e asta?"[5]

Deşi e la fel de convinsă de existenţa unei discrepanţe supărătoare între corpul exterior şi cel interior, între vârsta biologică şi cea spirituală („Trăiesc ca o bătrână, între amintiri"[6]), tânăra diaristă se încăpăţânează să îşi treacă sub tăcere, momentan, propriul trup, încă nepregătită să exploreze această graniţă între interioritate şi exterioritate. Nu trebuie să uităm că

„trupul feminin funcţionează ca prag al interacţiunii dintre sine şi lumea exterioară. La suprafaţa sa au loc negocierile cu exteriorul, însă principalul negociator – sinele – se află mult în interiorul corporalităţii. Gestionarea corporală constituie astfel o marcă a sanităţii – manifestată fie

[4] Mariana Şora, *op. cit.*, p. 36;
[5] *Ibidem*, pp. 36-37;
[6] *Ibidem*, p. 22;

prin rezistenţă, fie prin calibrare la diverşi factori externi. Corporalitatea ca prag cu exteriorul se face la nivelul imaginii de sine şi presupune un efort continuu de adaptare prin incongruenţa dintre sine şi « imaginea sinelui *qua* corp », analizată de Lacan ca « etapă a oglindirii » (fr. *le stade du miroir,* engl. *mirror stage*)"[7].

Asumat ca termen obligatoriu al unei cunoscute dualități, corpul continuă să îi apară drept unul dintre pretextele conceptuale cele mai potrivite materializării artistice. Atunci când și spațiul exterior poartă amprenta unei memorii culturale încărcate de sens, potențiala scriitoare o trage de mânecă, orgolioasă, pe diarista suferindă de „bolile profesionale" (cf. Eugen Simion) cunoscute. Așa cum se întâmplă, spre exemplu, la finalul însemnărilor datate *2 August 1939, Langrune*: aflată încă sub influența unor stări frizând extaticul, Mariana își notează eboșa unui scenariu artistic articulat chiar în jurul dualității arhaice corp-suflet:

„Aseară în autobuz, plină încă de ardoarea mistică a Evului Mediu pe care o trădează nemijlocit zidurile, pietrele, plină de vedenia pe care am avut-o, a vieții monahale, de atunci, de acolo, mi-am imaginat o altă viață: cea a unui călugăr de douăzeci de ani. Băiat pasionat, care se dă în întregime tuturor trăirilor, de o sensibilitate profundă pentru metafizică, cu problema veşnic nerezolvată a dualității omului. Problema centrală a unei nuvele probabile; conflict rezultat din cele două naturi ale omului; corpul şi sufletul, cum se crede azi că a fost problema Evului Mediu; luptă între spirit şi materie numai întrucât materia atrage spiritul la un nivel inferior nivelului lui firesc, numai întrucât biologicul serveşte voința de comoditate a spiritului, zborul în mister."[8]

Deși *Jurnalul (*1991-1992) este operă de senectute, autoarea aproape octogenară nu pare a se fi vindecat de bolile profesionale ale diaristului. Încă și mai frecvent, în textul confesiv sunt valorificate nodurile identitare asociate scrisului: „bovarismul scrisului"[9], „talentul inexistent" şi lipsa de „constanţă a efortului"[10], neîncrederea în propriul scris, în mod special în jurnalul căruia îi recunoaște încă de la început, din tinereţe, inconsistenţa: „Neputând trebălui la ceva

[7] Raluca Bibiri, *Autoreprezentarea feminină. O psihanaliză culturală*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2014, p. 140;
[8] *Ibidem,* p. 31. Două luni mai târziu, pe 18 octombrie 1939, diarista își transcrie câteva pagini de însemnări datate *iunie 1938* care dovedesc constanța interogațiilor legate de această dualitate funciară: „Omul e o unitate nu numai material, dar și intelectual indestructibilă. Fiindcă un om real nu se poate tăia în două jumătăți: corp si suflet; și nu fiindcă nu se poate, ci pentru că aceste jumătăti sunt abstracții (...) Concepția medievală a dualismului: conflict între suflet ca principiu al înaltului, al supraumanului și trup – principiu al pământescului, de jos (cu tot ce sus și jos implică în simbolismul creștin popular), e o concepție izvorâtă proabil dintr-o stare de fapt, ca atâtea teorii, expresia unei stări reale, care în acest caz trebuie să fi fost dualitate interioară acută." (*Ibidem,* p. 54);
[9] *Ibidem,* p. 264;
[10] *Ibidem,* p. 165;

ce s-ar chema „operă" şi simţind totuşi acut nevoia exprimării, chiar şi a gestului de a scrie, umplu pagini şi pagini, de aşa-zis jurnal. Ceea ce ridică din nou problema rostului însemnărilor, zilnice sau nu"[11]. Pe măsură ce înaintează în vârstă, scriitoarea trece, desigur, prin majoritatea fazelor clasice ale relaţiei complicate dintre diarist şi propriul text, ajungând până la repulsie:

> „Mi-e scârbă numai la gândul să iau creionul în mână, mi-e scârbă să caut cuvinte, fraze, o înlănţuire pentru gânduri, situaţii, imagini, de mii de ori întoarse pe faţă şi pe dos. Mi-e scârbă să mai dau cu nasul de acest rebut ce iese din toate – chiar şi din cele reuşite, închegate, predate şi care nu apar. De ce nu renunţ? De ce nu o las baltă? De ce pretenţia asta, la ce bun, la ce e util să mă străduiesc în zadar? Şi chiar dacă n-ar fi în zadar. Nu sunt de tip creator. Dovada: nu-mi vine să scriu, nu-mi face nicio plăcere. Şi totuşi vreau. Ce am de spus? Toată mizeria amară a fost spusă de mii de ori, mereu în alt fel, dar mereu aceeaşi. Toată negreala asta s-o vărs pe capul altora, chipurile ca să le placă?"[12]

Vocabula cromatică nu e, desigur, întâmplătoare. Dacă se parcurg cu atenţie paginile de senectute, e limpede că cernelurile consemnării efemeridelor se întunecă treptat. De fapt, pe măsură ce corpul biologic îmbătrâneşte, corpul discursiv devine din ce în ce mai neliniştit, mai încărcat, paradoxal – inclusiv de conştiinţa propriei inutilităţi!. Altfel spus, mai ... egocentrat. Evenimentele consemnate sunt din ce în ce mai puţine. Dintre ele, nu lipsesc actele asociate sau determinate de îmbătrânire: injecţiile pentru artroză, ecografiile pentru depistarea unei posibile recidive, vizita la ortoped, „slăbirea frânelor"[13] şcl. Singura lor învestitură autentică este cea scripturală, apasă obsesiv diarista chiar şi atunci când îşi recunoaşte nevoia de pauză, prescriindu-şi singură o recuperare prin scris cu dublu efect terapeutic:

> „O pauză va fi binefăcătoare. O zi pierdută deliberat e altceva decât una pierdută *à contre coeur*. Şi ea e materie de scris: mărul imens, ronţăit pe îndelete, nu, nu era frumos « mărul grecesc », decât cu pielea de mestecat, a trebuit cojit – liniştea, comoditatea acestei zile fără de urmă de « program » - atunci când o simplă ieşire la ortoped ca să-mi îngrijesc oasele bătrâne, mă face praf ca şi cum aş fi făcut o excursie lungă. Amănuntele trebuie toate spuse *cu răbdare* – ducând la întrebarea cum m-am târât, cât am fost de extenuată. Plictisită la gândul că trebuie să ies.

[11] *Ibidem*, p. 272;
[12] *Ibidem*,, pp. 240-241;
[13] *Ibidem*, p, 234;

Insolenţa asistentei de la birou. Ajunge să mergi de vreo două-trei ori într-un cabinet ca să vezi care dintre asistente are ceva cu doctorul ... etc."[14]

Promisiunea de consemnare minuţioasă, strategică, de efect, nu este onorată întotdeauna. Ispita cea mai ameninţătoare rămâne totuși autoanihilarea. Cea scripturală, desigur; cele *Două jurnale faţă în faţă* nu sunt deloc încadrabile în seria numită de Mihăieș *cărţi crude.* Diarista nu cade în ispita deznădejdii sau a eliberării prin moartea auto-provocată nici măcar atunci când se crede vizitată de o alteritate rău prevestitoare (în dimineaţa zilei de 19 martie 1992, spre exemplu, aflată în semisomn, vede plutind în aer, deasupra propriului corp, o formă asemănătoare cu o uriașă pasăre albă, pe care o consideră imediat „îngerul morţii"[15]). Consecinţele imediate (în plan psihologic și creator) sunt cele firești. După un rest de zi cufundat în depresie și o zi următoare fără reflex artistic, scriitoarea își concentrează, cu o luciditate demnă, suferinţa extremă, tradusă ca tentaţie a renunţării la scris, într-un paragraf pus între paranteze și datat două zile mai târziu. Un paragraf esenţial, care exploatează, pentru prima dată direct, ideea de contopire, de suprapunere fără niciun rest, între pagina albă și corpul în sfârșit învins[16]:

„21 martie 1992, sâmbătă

Ziua de ieri a fost ceva mai bună, aproape normală, am fost ceva mai activă, dacă activitate se cheamă să repeţi la nesfârșit aceleași lucruri.

(Pagină simbol. Pornită să notez multe, m-am întrerupt și au rămas nescrise. Ce era? Am uitat. Așa ne ștergem și noi, totul se estompează, se uită, dispare! – 23 martie)"[17]

O reflecţie reţinută de jurnal o lună mai târziu (pe 26 aprilie 1992, mai exact) valorifică din nou, poate mai vizibil textualist, obsesivele interogaţii ale diariștilor moderni pentru a se încheia cu ideea unui vitalism existenţial extrem. Vitalism ce nu se poate recunoaşte nicicum învins, ci doar echivalat cu forma aceasta de angajare absolută care este scrisul:

„Acest produs filiform, întins peste o duzină de caiete cel puţin, iese din mine în mod firesc, ca firul de păianjen, îl „fabric" din instinct, din pornire (să lăsăm de-o parte latura de *pis-aller* a acestei pseudo-activităţi). Dar orice comparaţie cu pânza de păianjen e inexactă, cum ar fi și cea cu albina ce-ţi produce mierea sau vipera otrava, de vreme ce la ele producţia își are rostul, utilitatea

[14] *Ibidem*, pp. 266-267;
[15] *Ibidem*, p. 236;
[16] V. Emanuela Ilie, *„În ţara asta numită bătrâneţe..." Confesiuni despre „corpul învins" (I)*, în „Expres cultural", nr. 10, octombrie 2017;
[17] Mariana Şora, *op. cit.*, p. 237;

imediată pentru viaţă, pe când emisiunea mea de cuvinte înşirate nu are nici o funcţie în ordinea practică. Sau poate îşi are totuşi rostul în păstrarea sau câştigarea unui echilibru vital?"[18]

Între albul de doliu al paginii voit nescrise și acest *produs filiform*, înnegrit de începutul de conștiință a *corpului învins* iau naștere, desigur, tensiunile proprii unui interval heterotopic. Acolo unde simultan există, din fericire, viaţă și moarte biologică, viaţă și moarte textuală...

BIBLIOGRAFIE PRIMARĂ:

Șora, Mariana, *Două jurnale față în față,* Ediție îngrijită și postfață de Lia Ghimpu, Prefață de Cornel Ungureanu, Editura Cartea Românească, București, 2009.

BIBLIOGRAFIE SECUNDARĂ:

Améry, Jean, *Despre îmbătrânire. Revoltă şi resemnare*, Traducere din limba germană și note de Alexandru Al. Şahighian, Editura Art, București, 2010.

Bibiri, Raluca, *Autoreprezentarea feminină: o psihanaliză culturală*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2014.

Ilie, Emanuela, *„În țara asta numită bătrânețe...". Confesiuni despre „corpul învins" (I)*, în „Expres cultural", nr. 10, octombrie 2017.

Ilie, Emanuela, *„În țara asta numită bătrânețe...". Confesiuni despre „corpul învins" (I)*, în „Expres cultural", nr. 11-12, noiembrie-decembrie 2017.

Le Bréton, David, *Antropologia corpului şi modernitatea*, traducere de Doina Lică, Timişoara, Editura Amarcord, 2002.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

Sontag, Susan, *Boala ca metaforă. Sida şi metaforele ei,* traducere, prefaţă şi tabel cronologic de Aurel Sasu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995.

[18] *Ibidem*, p. 275.

THE SPECTRES OF DUMAS. INTERTEXTUAL TRACES AND UPDATINGS OF THE FANTASTIC IN CONTEMPORARY PROSE

Catrinel Popa
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Starting from the assumption that, far from restricting its domain at literary conventions' interplay, intertextuality also entails a series of displacements of fictional entities and worlds, this paper intends to examine the functions of intertextuality in two Romaninan contemporary texts that attempt at re-writing the past: Octavian Soviany's book Casa din Strada Sirenelor and Diana Adamek's novel Adio, Margot, both published in 2017. If in Soviany's volume the concern for the fantastic comes first, in the case of Adio, Margot we could rather identify a tendency of intermingling History and Fairytale. But what both writings have in common is an unparalleled "appetite" for deconstructing or recycling the conventions of traditional literature. Among the predilect "targets" Dumas's prose plays a central part. What does this interest demonstrate? Why re-reading Dumas could offer an impulse for re-writing the past nowadays? These are only some of the issues on which the present article will focus.

Keywords: fantastic; intertextuality; trace; rewriting; Dumas

Indiferent dacă acceptăm sau nu eticheta de roman istoric, socotită de mulţi cercetători ai fenomenului literar desuetă (când nu de-a dreptul inadecvată[1]), ceea ce se constată cu asupra de măsură în ultima vreme este atracţia tot mai mare a scriitorilor faţă de misterele unui trecut echivoc ce alunecă necontenit în basm sau legendă. Ne vedem nevoiţi să admitem că rescrierea trecutului reprezintă pentru tot mai mulţi autori contemporani o miză importantă şi uneori un „test" necesar pentru a cartografia, indirect, teritoriul de nisipuri mişcătoare al prezentului. Chiar dacă lăsăm deoparte etichetele prea tocite, inevitabil simplificatoare, un lucru este limpede: „a privi în urmă" (cu nostalgie, curiozitate sau ironie), rămâne una dintre tendinţele definitorii ale prozei apărute la noi după 2000, fără ca acest lucru să echivaleze în mod necesar cu resuscitarea aşa-zisei ficţiuni „istorice" în înţelesul ei canonic. Palierul tematic nu este singurul care interesează în această ecuaţie, căci unele dintre cele mai sofisticate protocoale postmoderniste se (re)activează tocmai atunci când accentul se deplasează pe „efortul rememorării" unui trecut colectiv mai apropiat sau mai îndepărtat.

Mai mult chiar, ficţiunea „istorică" actuală, atât în latura sa documentară, cât mai ales în cea postmodernist-fantezistă, pare că tinde să recucerească o poziţie de prestigiu a discursului literar. Acest lucru nu o împiedică, ba dimpotrivă, o stimulează, după cum remarca şi Doris Mironescu, „să caute noi moduri de a se adresa unui tip de public diferit de cel al epocilor anterioare, vorbind unei societăţi care nu se mai defineşte printr-o identitate *tare*."[2] Nu trebuie să ne surprindă aşadar faptul că numeroşi prozatori contemporani aspiră să recupereze tipare ale romanului popular, procedee aparent facile ce vin în întâmpinarea unui

[1] Nicolae Manolescu se numără printre aceştia din urmă: „ [U]n roman nu e propriu vorbind istoric, indiferent de tema lui, ci actual, legat adică mult mai strâns de cel care îl scrie şi de epoca în care îl scrie decât de cel pe care îl evocă sau de epoca evocată; dacă mă interesează exclusiv aceasta din urmă, nu am nevoie să scriu roman, mi-ajunge istoria pură; în sfârşit, dacă sunt romancier, scriu la fel despre viaţa mea şi a contemporanilor mei, şi despre viaţa altora din secolele anterioare, şi anume scriu din punctul meu de vedere." (Nicolae Manolescu, „Cum se scrie un roman istoric", în *Teme*, Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 342)

[2] Doris Mironescu, *Un secol al memoriei. Literatură şi conştiinţă comunitară în epoca romantică*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2016, p. 271.

public mai larg, dar care sunt subminate adesea imperceptibil în subtext cu ironie, umor sau doar cu o nostalgică asumare a descendenţei.

În acest context, nu e cu totul întâmplătoare împrejurarea că „modelul" Alexandre Dumas revine tot mai insistent în actualitate. Un punct de reper în acest sens este fără doar şi poate romanul prozatorului spaniol Arturo Pérez-Reverte, *Clubul Dumas* sau *Umbra lui Richelieu,* apărut în 1993 şi ecranizat câţiva ani mai târziu în regia celebrului Roman Polanski sub titlul *A noua poartă*. În pofida erudiţiei aiuritoare, a numărului covârşitor de citate şi de aluzii culturale, cartea rămâne o lectură agreabilă, destinată unor categorii foarte diferite de cititori: istoriile trepidante, suspansul şi senzaţionalul o apropie de formula romanului foileton de secol XIX, în vreme ce alambicatele conexiuni intertextuale, pasiunea mistificării, a cărţilor rare şi a gravurilor misterioase, reproduse în text, fac ca romanul lui Pérez-Reverte să satisfacă deopotrivă pretenţiile unui public extrem de exigent.

Din literatura română contemporană două scrieri ar putea fi menţionate atunci când vine vorba de forţa de atracţie a modelului Dumas: microromanul caleidoscopic al lui Octavian Soviany *Casa din Strada Sirenelor* şi cartea Dianei Adamek *Adio, Margot,*ambele publicate în 2017. Dacă în cazul volumului lui Octavian Soviany mai accentuată rămâne aplecarea către fantastic (doar unul sau două episoade au propriu-zis de-a face cu tentaţia reînvierii unor epoci revolute), în cel de-al doilea caz putem vorbi mai curând despre o tentativă de relativizare a Istoriei prin recursul la miraculos (abundă în *Adio, Margot* elementele ce amintesc de recuzita basmului sau a *romance*-ului) şi grotesc (cartea se deschide cu „spectacolul" coşmaresc al profanării mormintelor din cripta bazilicii Saint Denis în timpul Revoluţiei franceze).

Nu mai este nevoie să subliniem faptul că titlul scrierii contemporane ne trimite instantaneu cu gândul la cunoscutul roman al lui Dumas, *Regina Margot.* De natură să ne surprindă este însă împrejurarea că nu asistăm propriu-zis la o „resuscitare" a personajului dumasian (care să apară, de exemplu, surprins dintr-un unghi inedit, aşa cum se întâmplă de obicei în rescrierile postmoderniste[3]), ci mai curând la succesiunea rapidă a unei suite de măşti feminine în spatele cărora ghicim la răstimpuri prezenţa spectrală a reginei din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. În paranteză fie spus, o interpretare în cheie feministă a romanului ar insista, desigur, asupra împrejurării că alegerea personajului (atât în romanul de secol XIX, cât mai ales în cel contemporan), nu este tocmai întâmplătoare. După cum ne amintesc enciclopediile şi tratatele de istorie a Franţei, Marguerite de Valois a fost mai mult decât consoarta regelui Henric al IV-lea. Contemporanii săi au recunoscut că dintre toţi copiii Caterinei de Medicis, Margot a fost singura care avea inteligenţă, aspect fizic plăcut şi energie vitală remarcabilă (a trăit, de altfel, mai mult decât toţi membrii familiei Valois). În plus, s-a făcut remarcată ca una dintre cele mai importante femei din Renaşterea franceză, protectoare a lui Rabelais şi a lui Pierre de Ronsard, ea însăşi latinistă excepţională, de o inteligenţă sclipitoare şi de o frumuseţe ieşită din comun (dovadă că a fost supranumită de contemporani „perla Valois"*).*

Înainte de a analiza implicaţiile acestor sofisticate ţesături intertextuale, să zăbovim o vreme asupra scenei groteşti de la începutul romanului, aceea a profanării mormintelor regale din cripta de la Saint Denis. Ne aflăm la sfârşitul secolului al XVIII-lea, la mijlocul lunii lui Brumar, în ajunul decapitării reginei Marie-Antoinette. Mai exact acţiunea începe în ziua de

[3] Caracterizate în primul rând prin radicalismul răsturnărilor de perspectivă şi al amalgamărilor pe care le permit, rescrierile de felul celor analizate de Lubomir Doležel în *Heterocosmica* […] (e.g. *The New Sufferings of Young Werther* de Ulrich Plenzdorf, *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys sau *Foe* de J.M. Coetzee), oferă o lecţie teoretică ce poate fi extinsă dincolo de cazurile particulare aduse în discuţie. Povestea şi rescrierea „justiţiară" sfârşesc adesea prin a a recurge la tehnici similare. O soluţie ar putea veni din acceptarea amestecului de povestire şi metaficţiune, prezent deja în *Foe* al lui J.M. Coetzee, de pildă.

14 octombrie 1793, „încă una victorioasă pentru Revoluţie”[4], când asistăm la un soi de carnaval macabru, asemănător reprezentărilor din picturile lui Goya sau Breugel Bătrânul: „mumii” firave ori impunătoare, oase, cercei desperecheaţi, colane, corpuri dezmembrate care după atâtea mutări fără milă s-au frânt în bucăţi, multe dintre ele cu bandajele desfăcute şi cu oasele gălbui la vedere, ale căror picioare se încalecă, în vreme ce „mâinile atârnă, iar gâturile nu mai ţin decât într-o panglică înverzită de mucegai câte un cap care se clatină dintr-o parte în alta, înainte de a se izbi surd de pământul care îl va înghiţi.”[5] Este uimitor cu câtă precizie reuşeşte această imagine inaugurală a romanului să concentreze, ca într-o emblemă *sui-generis* a Judecăţii de Apoi, dimensiunea spectrală a Istoriei. Regii morţi mai sunt pedepsiţi o dată, iar voluptatea morbidă de a le mutila şi batjocori corpurile putrezite capătă, din perspectiva revoluţionarilor, conotaţii exorcistice.

După minuţioasa descriere a acestei scene infernale, perspectiva panoramică se restrânge progresiv, făcând loc în prim plan siluetei unei femei înveşmântate în rochie roşie şi căpăţânei unui rege (cu barba şi părul roşcate). Suveranul al cărui cap ajunge în tufişurile de sub castani la picioarele Arabelei nu este nimeni altul decât Henric al IV-lea de Navarra, cel căsătorit la vremea sa cu regina Margot, „flămânda de bucurii şi nesătula de bărbaţi”[6]. Aşadar e vorba despre unul dintre cei mai iluştri regi ai Franţei, reţinut de tratatele şi cărţile de istorie pentru meritul, deloc neglijabil, de a fi dezamorsat, prin Edictul de la Nantes, conflictul religios dintre catolici şi hughenoţi.

Din acest punct ţeasta regală şi rochia roşie îşi încep aventura supranaturală, străbătând mai multe epoci şi mai multe continente, scurtcircuitează verticala timpului şi orizontala spaţiului, îşi intersectează drumul cu acela al altor personaje, întruchipând, în mod sugestiv, imaginea unui trecut ce refuză cu obstinaţie să moară. Prezenţa unor *topoi* de felul obiectelor magice, fantomelor, capetelor vorbitoare ş.a.m.d., nu face decât să reconfirme fascinaţia exercitată asupra prozatorilor contemporani de ceea ce Pierre Nora numea undeva „memorie care ne bântuie şi care de fapt nici nu ne mai aparţine, oscilând între desacralizarea rapidă şi sacralitatea provizoriu recâştigată.”[7] Altfel spus, scriitorii recuperează, intuitiv, acea dinamică paradoxală a relaţiei cu trecutul ce rezidă în jocul subtil între sesizarea şi abolirea lui.[8]

Dacă în ficţiunea (neo)istorică a Dianei Adamek pretextul revizitării modelului Dumas este furnizat de un personaj, sau mai curând de un cuplu regal, din istoria Franţei renascentiste, în *Casa din Strada Sirenelor* punctul de intersecţie cu universul dumasian este fără doar şi poate atmosfera. Că misterul reprezintă cuvântul de ordine în lumea acestui microroman ne dăm seama încă din primul paragraf care circumscrie strict acţiunea din punct de vedere temporal: „Ţin minte perfect, pentru că data unor asemenea întâmplări rămâne întipărită în memorie pentru totdeauna, că era în penultima zi a lunii noiembrie, 2013.”[9] Nu cu totul întâmplător, este vorba chiar de ajunul nopţii de Sfântul Andrei, noaptea în care – spun superstiţiile – spiritele celor dispăruţi se întorc vremelnic în lumea pe care-au părăsit-o, tulburând liniştea celor vii. Vremea de afară predispune la recluziune, beţie şi visare: „o vreme câinească”, cu vânt năprasnic, „ce se pregătea parcă să smulgă copacii din rădăcină”, cu „lapoviţă murdară” şi trecători zgribuliţi ce se grăbeau spre casele lor, „cu gândul la o baie fierbinte şi la un ibric de vin fiert.”[10]

---

[4] Diana Adamek, *Adio Margot*, Bucureşti, Editura Univers, 2017, p. 5.
[5] *Ibidem*, p. 7
[6] *Ibidem*, p. 17
[7] Pierre Nora, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux”, în *Les lieux de mémoire,* I, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1984, p. XXV.
[8] *Ibidem.*
[9] Octavian Soviany, *Casa din Strada Sirenelor*, Hyperliteratura, Timişoara, 2017, p. 11.
[10] *Ibidem.*

Într-un asemenea context, naratorul (pe care cititorii sunt încurajaţi să-l identifice cu autorul „real", al cărui nume se regăseşte pe copertă), îşi aminteşte brusc de invitaţia din seara aceea la una din obişnuitele întâlniri ce se organizau în casa profesorului Faustin, „întâlniri la care amfitrionul ţinea foarte mult şi de la care nu se putea absenta sub nici un motiv."[11] Nu este greu să detectăm de aici înainte o suită de procedee discursive şi de strategii retorice care ne trimit cu gândul la câteva dintre cele mai izbutite pagini ale lui Dumas. Dovedind că stăpâneşte magistral atât arta portretului, cât şi subtilităţile jocului intertextual, Soviany îl descrie pe Faustin într-un mod care ne recheamă în memorie silueta mareşalului de Richelieu (şi, prin ricoşeu, pe cea a contelui de Cagliostro), din Prologul la *Colierul reginei*:

Pe vremea aceea, profesorul Faustin trebuie să fi trecut bine de optzeci de ani, dar nu-şi arăta vârsta. Era un bărbat mic de statură, vioi, cu mişcări sacadate şi repezite. Chipul său acoperit de o reţea fină de riduri era extrem de mobil, putând să exprime stările sufleteşti cele mai felurite. Avea o frunte înaltă, o pereche de sprâncene stufoase de sub care te săgetau doi ochi negri şi pătrunzători, şi o gură nervoasă, cu buza de sus poate puţin prea plină, ceea ce îl trăda pe nativul din zodia Vărsătorului. Coama leonină şi barbişonul îi încărunţiseră numai pe jumătate. La seratele pe care le organiza apărea invariabil în acelaşi costum negru, croit dintr-o stofă englezească de calitate, şi cu acelaşi papion alb, care părea desprins dintr-o fotografie de epocă.[12]

La fel ca portretul amfitrionului din Prologul amintit[13], această descriere a profesorului Faustin (despre al cărui nume naratorul afirmă în altă împrejurare că îl trimitea cu gândul la „cine ştie ce istorie gotică"[14]), etalează o suită de mărci referitoare la fizionomie, ţinuta vestimentară, gesturi, mimică etc.), toate menite să provoace în mintea cititorului o analogie implicită între personaj şi un actor gata să interpreteze un rol; sau – dacă ţinem cont de precizarea că mişcările profesorului erau „sacadate şi repezite" –, cu o marionetă. În orice caz, suntem avertizaţi de pe acum că scena dineului se va derula ca un spectacol, un joc de societate sofisticat şi inofensiv, în aparenţă, (dar care se va dovedi în ultimă instanţă unul periculos). Fiecare dintre cei doisprezece invitaţi îşi va asuma în mod conştient un rol, dar mulţi dintre ei se vor vedea, până la sfârşit, nevoiţi să improvizeze (sub presiunea hazardului sau a capriciilor amfitrionului).

Cadrul este acela al povestirilor „de atmosferă" de pretutindeni şi dintotdeauna: o casă veche şi încărcată de energii misterioase, unde, pe lângă biblioteca imensă a profesorului, în care „locul de cinste le revenea cărţilor de esoterism"[15], se află obiecte de artă rare (printre ele statuia de marmură neagră a unui Cerber cu trei capete ce se distinge prin virtuţi magice particulare).

Masa oferită oaspeţilor de profesorul Faustin este pe cât de îmbelşugată, pe atât de rafinată („Pe platourile de porţelan scump, ce purtau marca vestitelor manufacturi de la Sèvres, se răsfăţau fructe de mare, stridii, felii de batog, de nisetru, de jambon şi de parmigiano"[16]), iar invitaţii – cu patru mai numeroşi decât în prologul lui Dumas –, atrag atenţia prin aparenţele contrastante ce transformă micul grup reunit la cina lui Faustin într-o adunare insolită, părând chemată să reitereze un ceremonial. Chiar vestimentaţia oaspeţilor (obligaţi să se conformeze unui cod vestimentar precis), sau dispunerea lor după calcule numai de amfitrion ştiute, în jilţurile din jurul uriaşei mese rotunde, ne trimit cu gândul la ideea de spectacol, de repetiţie cu costume a unei reprezentaţii îndelung şi minuţios pregătite:

[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, pp. 11-12.
[13] Iată, spre comparaţie, portretul ducelui de Richelieu de la începutul *Colierului reginei*:„[…]după ce îşi îmbibase el însuşi sprâncenele cu o vopsea parfumată, împinse cu mâna oglinda pe care o ţinea valetul său […] şi clătinând capul într-un fel care era numai al lui, zise: «să mergem, e destul de bine aşa» şi, ridicându-se de pe fotoliu, scutură cu un gest tineresc pulberea de pudră albă ce zburase din perucă pe pantalonii albastru-deschis." (Al. Dumas, *Colierul reginei*, trad. de Maria Breban, Editura Albatros, Bucureşti, 1974, p.5).
[14] *Ibidem*, p. 13.
[15] Octavian Soviany, *Casa din Strada Sirenelor*, ed. cit., p. 12.
[16] *Ibidem*, p. 39.

[U]na din regulile acestor serate era aceea că toţi oaspeţii aveau nişte locuri dinainte stabilite de Faustin, care nu puteau fi schimbate sub nici un motiv. Bărbaţii purtau costume de culoare închisă, cravate sau papioane, iar femeile se îmbrăcaseră, ca de obicei, în rochii de seară. Toţi aveau în gesturi şi în ţinută, o anumită solemnitate, ceva oarecum ţeapăn şi nefiresc.[17]

Descoperim pretutindeni suficiente indicii că musafirii îşi vor asuma, în mod deliberat, un rol: acela prescris de ceremonial. Firi contrastante, indivizi cu preocupări total diferite, aceştia încep să istorisească întâmplări care-ţi dau fiori, la limita dintre romanul de mistere şi *horror,* despre sindromul lui Lazăr, vieţi anterioare, coincidenţe stranii, prezenţe spectrale, accidente suspecte, obiecte magice etc., fără să ocolească aluziile, discrete sau explicite, la operele scriitorilor clasici din literatura română şi universală.

Reprezentativă din acest punct de vedere mi se pare secvenţa intitulată *Cimitirul Montmartre,* istorisită de Titus Ciumara, poet şi traducător de poezie franceză medievală, a cărui înfăţişare, descrisă de narator cu maliţiozitate de caricaturist, aminteşte de cea a unui rotofei abate catolic[18]. Nu este însă, nici pe departe, singurul portret schiţat în această manieră. Fiecare personaj din pitoreasca „galerie" a invitaţilor lui Faustin are parte de un tratament similar.

Ceea ce atrage atenţia încă din primele rânduri în povestirea lui Titus Ciumara este convocarea unui bogat aparat de referinţe livreşti. La fel ca în *Sărmanul Dionis,* la care se face trimitere explicit în text, declanşatorul evenimentelor este o carte misterioasă, o „cărţulie" apărută la Dresda în 1781 şi semnată de un oarecare Pater Athanasius. Descoperită de Ciumara în prăvălia unui bătrân anticar din Sibiu, cartea ajunge pentru scurt timp – doar cu titlu de împrumut – în posesia sa. Descrierea conţinutului ciudatei lucrări evocă, indirect, atmosfera prozei fantastice eminesciene: ocultism, metempsihoză, arhei, experienţe vizionare, tot tacâmul:

Prima [parte] era un fel de studiu filosofic care trata despre aşa-numiţii arhei, acele arhetipuri spirituale ce se încarnează în fiecare individ trecător. În cea de-a doua, care avea ceva mai puţin de cincizeci de pagini, Pater Athanasius îşi descria propriile experienţe de vizionar, pretinzând că pe baza unor tehnici de reglare a respiraţiei, însoţite de recitarea unor formule speciale, ajunsese să ia act de ultimele sale şapte existenţe anterioare.[19]

Revelaţia provocată de aplicarea metodei expuse de Pater Athanasius îl proiectează pe Titus Ciumara – aflat în postura ucenicului vrăjitor – în atmosfera de teroare din timpul Revoluţiei franceze, când capetele condamnaţilor la moarte se rostogoleau unul după altul în coşul de sub ghilotină, iar meseria de călău era socotită una cum nu se poate mai respectabilă. Nu lipsesc nici de aici scenele de streche colectivă (schiţate însă într-un registru sensibil diferit în comparaţie cu cea de la începutul romanului *Adio, Margot*): grupuri numeroase de bărbaţi şi femei însoţeau carele osândiţilor, strigând lozinci revoluţionare, fredonând cântece „pe cât de deocheate, pe atât de macabre"[20] şi dorindu-i viaţă lungă lui Marat, în vreme ce îi acopereau cu ocări pe nenorociţii ce urmau să urce cele opt trepte ale eşafodului.

---

[17] *Ibidem.*

[18] „Totul era onctuos la acest personaj rotofei ca un abate catolic: capul, umerii, spatele, mâinile, burticica destul de voluminoasă. Avea o faţă bucălată şi spânatică, nişte sprâncene rare sub care picoteau doi ochişori cenuşii, nasul scurt şi drept, gura nu mult mai mare decât o cireaşă şi o bărbie rotundă şi grăsulie, cu gropiţă la mijloc. Manichiura lui era mereu impecabilă, iar în degetele lui scurte şi trandafirii ca degetele unui copil străluceau mai multe inele. Îmbrăcămintea lui se remarca întotdeauna printr-un mic detaliu extravagant […] Umbla agale, legănându-şi alene şoldurile rotunde şi se zvonea că în viaţa lui intimă bărbaţii jucaseră un rol mult mai mare decât femeile."(*Ibidem,* pp.43-44)

[19] *Ibidem,* p.95.

[20] *Ibidem,* p.100.

Nu vom stărui în inventarierea detaliilor de epocă din povestirea lui Titus Ciumara, detalii care, prin bogăţie şi precizie, l-ar fi putut face invidios – după cum comentează unul dintre meseni – pe orice autor de romane istorice. Mai interesant, din perspectiva demonstraţiei noastre, se dovedeşte modul cum – la intersecţia registrului realist cu fantasticul – se articulează o lume dublu reflectată, a cărei atmosferă rezultă în primul rând din ţesătura aluziilor culturale ce interacţionează unele cu altele în moduri complexe, care ne-ar îndreptăţi, la limită, să prefărăm termenului de intertexualitate pe acel de interdiscursivitate (termen mai potrivit, cum crede Linda Hutcheon, pentru modurile colective de discurs din care se trage postmodernismul[21]).

Oricum ar fi, visul sau viziunea lui Titus Ciumara configurează în interiorul acestui roman – scris, după cum mărturiseşte autorul „din plăcerea de a povesti şi din pasiunea pentru Dumas”[22] – o lume posibilă, perfect plauzibilă, care, departe de a se epuiza în jocul steril al convenţiilor şi tehnicilor literare, antrenează, la un nivel mai profund, o suită de dislocări ale entităţilor sau lumilor ficţionale deja construite de textele canonice. În plus, deschizând relatarea spre două tipuri de discurs în aparenţă divergente, însă în egală măsură definitorii pentru *ethos*-ul romantismului (proza fantastică şi cea de reconstituire istorică), fragmentul analizat evocă, oblic, atmosfera dublu reflectată (sau de gradul al patrulea), din Prologul la *Colierul reginei*.[23]

În concluzie, nu este lipsit de temei să afirmăm că apetitul pentru pastişarea sau parodierea (când tandru-ironică, când echivoc-parodică), a procedeelor literaturii trecutului, se îmbină în cazul celor două romane pe care le-am analizat succint mai devreme, cu un soi de nostalgie a epocii romantice. O demonstrează cu asupra de măsură nu numai impulsul de a-l reciti, critic şi creativ, pe Aléxandre Dumas, cât mai cu seamă o anumită înclinaţie către ceea ce Ernesto Sabato numea undeva „re-poetizarea” lumii, cu tot ceea ce ar putea presupune acest proces: o nouă apropiere de mit, o raportare creativă faţă de trecut (incluzând aici nostalgica textualizare a unor urme) şi nu în ultimul rând reciclarea a două genuri inventate şi patentate în romantism: ficţiunea istorică şi *horror*-ul[24].

BIBLIOGRAPHY

Adamek, Diana, *Adio Margot*, Bucureşti, Editura Univers, 2017
Doležel, Lubomir, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The John Hopkins University Pres, 1998
Dumas, Aléxandre, *Regina Margot*, I-II, traducere de Mircea Alexandrescu şi Costache Popa, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970
Dumas, Aléxandre, *Colierul reginei*, trad. de Maria Breban, Editura Albatros, Bucureşti, 1974
Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, Bucureşti,
2002

[21] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, Bucureşti, 2002, p.209.
[22] Octavian Soviany, *Casa din Strada Sirenelor*, coperta IV.
[23] În legătură cu „atmosfera de gradul al patrulea” Mariana Neţ face o observaţie ce merită reţinută, întrucât se poate aplica si universului ficţional din romanul lui Soviany: aceea că ludicul este instanţa ce mediază, din perspectiva personajelor, între planul referenţial şi posibilele reflectări artistice ale acestei lumi către care personajele tind în permanenţă. Cu alte cuvinte, din propria lor perspectivă, personajele *Prologului* „sunt mai curând actori decât fiinţe reale; jocul este grila ce îi desparte de realitate, este convenţia în care se refugiază pentru a-şi vicia percepţia”. (Mariana Neţ, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar,* Editura Univers, Bucureşti, 1989, p.245).
[24] În legătură cu acest ultim aspect, mai multe informaţii furnizează Virgil Nemoianu în studiul intitulat „Romantism reinventat sau *kitsch* de secol XIX?” inclus în vol. *Postmodernismul şi identităţile culturale. Conflicte şi coexistenţă,* Editura Universităţii „Al.I. Cuza”, Iaşi 2011, pp. 383-414.

Manolescu, Nicolae, „Cum se scrie un roman istoric?", în *Teme,* Cartea Românească, Bucureşti, 2011, pp.340-342
Mironescu, Doris, *Un secol al memoriei. Literatură şi conştiinţă comunitară în epoca romantică*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2016
Nemoianu, Virgil, „Romantism reinventat sau *kitsch* de secol XIX?", în *Postmodernismul şi identităţile culturale. Conflicte şi coexistenţă,* Editura Universităţii „Al.I. Cuza", Iaşi 2011, pp. 383-414
Neţ, Mariana, *O poetică a atmosferei. Rochia de moar,* Editura Univers, Bucureşti, 1989
Nora, Pierre, „Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux", în *Les lieux de mémoire,* I,
sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1984, pp. XVII-XLII
Pérez-Reverte, Arturo, *Clubul Dumas sau Umbra lui Richelieu,* trad. de Mihai Cantuniari, Polirom, Iaşi, 2004
Soviany, Octavian, *Casa din Strada Sirenelor,* Editura Hyperliteratura, Timişoara, 2017

ROMANIAN POETS PUBLISHED IN THE TEXTBOOKS UNDER CEAUȘESCU'S COMMUNIST REGIME

Cosmina Cristescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: Many of the poets published in the Romanian textbooks under Ceaușescu's communist regime (1965-1989) demonstrate through their creation adherence to the communist principles. In communism the psychological profile of the writer is not appreciated too much and imaginative freedom is not accepted. The motivation is simple: it does not matter who writes the texts, their propagandistic purpose is more important.
The poetry reflects the great achievements made by the people under the leadership of the single party in the implementation of the five-year plans. Its role is to strengthen the personal power of the leader and to illustrate the program of building the socialist society. The poets published in the Romanian textbooks for 1st-8th grades under Ceaușescu's regime can be classified into three categories: poets of the XIXth century and poets of the beginning of the XXth century, poets of the interwar period and contemporary "engaged" poets of the national communist propaganda.
The compromises made by the writers with the political power are reflected by lirical texts of low value, written after a communist recipe. The doubtful artistic quality of the lyrical creations published in the textbooks is due to the attitude of rejection of any elitist or intellectual framework. The abundant presence of "engaged" poets in the Romanian textbooks reflects the ideologization of school.

Keywords: Communism, poetry, textbooks, curricula, ideology

Rolul poeziei pentru copii în perioada regimului naţionalist-comunist al lui Nicolae Ceaușescu

Mare parte dintre poeţii publicaţi în manualele şcolare de literatura română în perioada 1965-1989 demonstrează prin creaţia lor adeziunea la principiile comuniste. Poezia reflectă marile realizări obţinute de popor, sub conducerea partidului, în înfăptuirea planurilor cincinale. Rolul poeziei este de a consolida puterea personală a conducătorului şi de a ilustra programul de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate.

Există schimbări de nuanţă în politica de partid care se reflectă asupra creaţiilor lirice publicate în manualele şcolare. În anii 1960 putem vorbi despre consolidarea autonomiei spaţiului literar. Principiile realismului socialist aplicate literaturii în trecut devin amintiri stânjenitoare: „N. Ceauşescu a favorizat tendinţa noastră de schimbare integrală a codului estetic care a transformat şi literatura dejistă în termenul negativ al comparaţiei şi, până la urmă, într-un vis urât"[1].

Recuperarea unor valori naţionale se asociază în anii relativei liberalizări (1965-1968) cu educarea sentimentului patriotic. Cenzura şi propaganda comunistă înstrăinaseră literatura de tradiţiile ei. Retipărirea unor scriitori de valoare a avut scopul de a atrage suport popular şi de a consolida proiectul comunist.

Comandamentele internaţionaliste de la începutul anilor 1950 ale poeziilor publicate în manuale (urmare a unei politici de deznaţionalizare promovate de URSS) vor fi înlocuite de cele naţionaliste: „Naţionalismul cultivat de aceste regimuri nu este deloc original în modul

[1]Eugen Negrici, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă*, Editura Pro, Bucureşti, 1995, p. 352.

său de exprimare, înrudindu-se cu cel dezvoltat de statele fasciste sau de orientare fascistă în perioada interbelică. Într-adevăr, axele sale majore sunt cultul şefilor şi exaltarea patriotismului, la care se adaugă o afirmare a independenţei (mai mult formală decât reală) în interiorul *blocului comunist*."[2] Apare obligativitatea de a promova poezia patriotică, un imperativ care se va reflecta în manualele şcolare până în 1989.

Discursul oficial de după „tezele din iulie"[3] pune punct perioadei de liberalizare şi dezvăluie (dacă mai era necesar) partinitatea literaturii.La întâlnirea cu activul Uniunii Scriitorilor din 21 septembrie 1971 Nicolae Ceauşescu subliniază: „Este adevărat, eu sunt de acord că nu trebuie să facem din literatură un articol politic sau o cuvântare politică – pentru că atunci nu avem nevoie de literatură; dar nici nu putem să uităm că literatura trebuie să ţină seama şi de anumite lucruri, de condiţiile în care trăim şi ne dezvoltăm."[4]

După 1971, din cauza unor presiuni ideologice imputabile lui Ceauşescu, vorbim despre reîndoctrinare ideologică şi despre înăsprirea climatului cultural. Datorită unei inerţii ce supravieţuieşte în sistem, în ceea ce priveşte politica educativă putem discuta despre o perioadă de destindere şi de relativă normalitate chiar până la sfârşitul anilor 1970. Legea Învăţământului din 1978[5] accentuează însă, explicit, orientarea ideologică a educaţiei făcute în şcoală. Anii 1980-1989 vor aduce cu sine descurajarea oricăror tendinţele novatoare şi accentuarea violenţei ideologice în sistemul şcolar.

Din poeziile pentru copii răzbate dragostea faţă de ţară şi de partid, recunoştinţa faţă de eroii neamului, şi, în special, mulţumirea pentru „grija părintească" a conducătorului. Această tematică va fi repetată până la clişeizare în epoca Ceuşescu. În anii 1980, imaginea conducătorului este suprapusă tot mai des pe aceea a partidului şi a patriei. Poezia dedicatorie este bine reprezentată în manualele şcolare: „dintre toţi conducătorii comunişti est-europeni contemporani cu el (cu excepţia lui Stalin), Nicolae Ceauşescu a fost subiectul celei mai abundente producţii artistice"[6].

Propaganda făcută prin intermediul poeziei şcolare acţionează fără întrerupere în perioada comunistă, uneori reluând şi nuanţând forme de la începutul anilor 1950, alteori suferind modificări în funcţie de interesele politice ale momentului.

Poeţi prezenţi în manualele de literatură română pentru clasele I-VIII în perioada 1965-1989

Manualul şcolar este un spaţiu al producţiei ideologice în perioada 1965-1989. Alături de creaţiile lirice aparţinând autorilor valoroşi stau ditirambii oficiali, produşi de poeţii mai mult sau mai puţin minori ai propagandei.

Poeţii prezenţi în manualele de literatură română pentru clasele I-VIII în perioada naţionalist-comunistă pot fi încadraţi în trei categorii: poeţi ai secolului al XIX-lea şi ai începutului de secol XX, poeţi interbelici şi poeţi contemporani.

Prima categorie include poeţi de orientări diverse, distanţaţi de ideologia comunistă, care au publicat poezie în secolul al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea.

Spiritul militant defineşte creaţia poeţilor interbelici incluşi în a doua categorie. De simpatia lor pentru stânga şi de lirica de inspiraţie socială scrisă înainte de 1948 se foloseşte puterea pentru persuadarea populaţiei şcolare. A doua categorie cuprinde, de asemenea,

---

[2]Jean-François Soulet, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre*, Editura Poliom, Iaşi, 1998, p. 160.

[3]*Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în „Scânteia", anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971.

[4]Liviu Maliţa, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007, p. 172.

[5]*Legea educaţiei şi învăţământului* în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, marţi 26 decembrie 1978, pp. 1-20.

[6]Ruxandra Cesereanu (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 251.

scriitori interbelici valoroşi, mulţi marginalizaţi sau obligaţi la compromisuri în perioada regimului comunist. Readucerea în spaţiul public şi în atenţia manualelor şcolare a reprezentat nu atât un act de reparaţie morală, cât o strategie a autorităţilor de a obţine suport popular şi de a crea o anumită continuitate cu literatura anterioară.

Poeţi contemporani „angajaţi" din a treia categorie sunt de multe ori exemple de stimulare orientată şi libertate de creaţie îngrădită: „Veritabilul poet partinic nu are chip şi biografie sau mai bine zis se cuvine să aibă chipul şi biografia poporului său intrat în zodia marilor lupte de clasă."[7] Aceşti poeţi tratează în prealabil realitatea pentru a corespunde exigenţelor de partid, iar poezia lor oferă exemple ale limbii de lemn. Poeţii „angajaţi" ai propagandei naţional-comuniste scriu poezii de factură asemănătoare, cu accente populiste. Categoria include şi poeţi valoroşi, intraţi destul de târziu în manuale.

Poeţi ai secolului al XIX-lea şi ai începutului de secol al XX-lea prezenţi în manuale în perioada 1965-1989

Poeţii secolului al XIX-lea şi ai începutului de secol XX apar cu rezerve în cărţile de română. Reabilitările, precum şi editarea unor cărţi interzise de cenzură, nu conduc la o slăbire a rigorilor regimului faţă de producţia de poezie. Recuperarea unor scriitori, înlăturaţi după 1948 din manuale se face parţial, prin valorificarea acelei părţi a creaţiei care corespunde exigenţelor comuniste. Astfel, B.P. Hasdeu, reabilitat, este prezent în manualele de literatură română pentru ciclul primar şi gimnazial editate după 1970 doar cu două poezii, în care elogiază valorile naţionale (*Să vorbim românește*, *Bradul*).

Deveniţi autori canonici şi bine reprezentaţi în cărţile de română sunt poeţii paşoptişti, a căror creaţie este studiată de elevi încă din primii ani de şcoală şi este folosită pentru cultivarea ficţiunii ideologice. Astfel, Grigore Alexandrescu oferă prin fabulele sale lecţii de justiţie socială(*Câinele şi căţelul*, *Lupul moralist*); tratând subiecte istorice, Dimitrie Bolintineanu induce elevilor sentimentul patriotismului şi al datoriei (*Daniel Sihastru*, *Mama lui Ştefan cel Mare*); poezia lui Vasile Alecsandri (dar şi creaţiile populare culese de acesta) ilustrează filosofia vieţii românului, viaţa patriarhală, ciclurile naturale, momente semnificative din trecutul naţional (*Dan, căpitan de plai*, *Hora Unirii*, *Iarna*, *Oaspeţii primăverii*, *Peneş Curcanul*).

Mihai Eminescu apare în manuale cu poezii de natură şi iubire (*Revedere*, *Lacul*), dar şi cu texte care stimulează sentimentul naţional (*Ce-ţi doresc eu ţie, dulce România*, *Scrisoarea III*).

Contemporan cu marii clasici, Ioan Neniţescu este reprezentativ pentru lirica cetăţenească promovată de autorităţile comuniste. Creaţia sa nu poartă amprenta vreunei inspiraţii geniale, iar ca poet se remarcă prin versurile patriotice (publicate şi în manuale) în care evocă virtuţile înaintaşilor(*Pui de lei*, *Ţara mea*, *Voinţa neamului*).

Creaţiile mesianic-protestatare ale lui Coşbuc şi Goga, prezente în manualele şcolare, servesc scopului de educare a elevilor în spirit patriotic. George Coşbuc surprinde psihologia etnică a românilor în texte care înfăţişează spectacolul lumii rurale, revolta ţăranului, aspecte din istoria poporului (*Graiul neamului, Paşa Hassan*). Octavian Goga scrie o poezie cu funcţionalitate socială, îmbrăcată în patosul specific naţionalismului(*Plugarii, Dăscălița*).

Şt.O. Iosif, un poet al începutului de secol al XX-lea, deosebit de gustat şi bine reprezentat în manuale, este prezent cu versuri lipsite de mesaj ideologizat, adecvate vârstei şi preocupărilor celor care le studiază. Poetul se inspiră, ca şi Coşbuc, din lumea satului sau evocă universul copilăriei într-o cheie nostalgică. Sentimentalismul lui prinde, iar textele sale au o mare audienţă în epocă şi în manualele şcolare comuniste(*Cântec*, *Cântec de leagăn*).

[7]Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, p. 20.

Autorii din această categorie care apar cu cele mai multe poezii în manualele de literatură română pentru clasele I-VIII sunt: Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu, Şt.O. Iosif.

Poeţi interbelici prezenţi în manuale în perioada 1965-1989

Textele poeţilor interbelici publicaţi în manualele şcolare din perioada 1965-1989 sunt reprezentative pentru lirica cetăţenească. Poeţii sunt conştiinţe implicate în frământările sociale, iar poezia lor creează o tradiţie legitimatoare pentru poezia militantă. Printre ei se numără „avangardiştii care cochetaseră cu Revoluţia ori scriitorii cu simpatii de stânga (E. Jebeleanu, M. Banuş, M.R. Paraschivescu) şi care publicaseră de bunăvoie, înainte de 1948, poezie militantă”[8].

Eugen Jebeleanu s-a aflat printre convertiţi, iar intervenţia din 1936 în procesul de la Braşov în apărarea lui Ceauşescu[9] i-a atras simpatia şefului statului. Poetul publică în manuale texte cu adresă socială, care demonstrează că s-a lăsat înşelat de utopia comunistă (*Lidice, Fii slăvit, Pe lespedea eroilor, Stăpânul*).

Mihai Beniuc, una dintre figurile proeminente ale epocii comuniste, „are un rol esenţial în impunerea realismului socialist în literatură. Se află în fruntea Uniunii Scriitorilor şi pentru mai bine de un deceniu este cureaua de transmisie a Direcţiei de Propagandă.”[10] A dobândit notorietate prin funcţia de preşedinte al Uniunii. În aproape patruzeci de ani de creaţie s-a schimbat foarte puţin, rămânând un poet social care a exersat asupra aceluiaşi univers şi în acelaşi registru conturat în textele de început. Poeziile publicate în manualele şcolare se remarcă prin constanţa câtorva teme: partidul, patria, conducătorul (*Fiul patriei, Închinare, Mina de cărbuni*, *Partidului, Pentru fericirea omenească*, *Şoimilor patriei*).

La Conferinţa Naţională a Uniunii Scriitorilor (22-26 februarie 1965) i se aduce o critică lui Beniuc, preşedintele Uniunii, în care mulţi vedeau un simbol al politicii culturale dogmatice. Destituirea sa ruşinoasă a coincis cu sfârşitul epocii Dej[11].

Numele Elenei Farago este asociat cu literatura pentru copii.Poeta este prezentă în manualele şcolare cu texte foarte cunoscute precum: *Căţelul şchiop, Doi fraţi cuminţi* sau *Gândăcelul*.

Otilia Cazimir este publicată în manuale cu versuri despre copilărie, care au legătură doar tangenţial cu propaganda prin cultivarea unei anumite tematici (pacea, aniversarea zilei republicii, Moş Gerilă): *Bunica, Cântecul piţigoiului, De pe-o „bună-dimineaţă”, Gospodina, La drum!, Nani, pui!, Pentru tine primăvară..., Uite, vine Moş Gerilă!, Ziua Republicii* .

Victor Eftimiu a fost un poet prolific, publicând aproximativ o sută de volume în timpul vieţii. Este prezent în cărţile de literatură şcolară cu texte în care elogiază limba română, sărbătorile naţionale, istoria poporului (*Al.I. Cuza, Lui Eminescu, 1 Mai, Odă limbei române*).

Virgil Carianopol apare în manuale cu versuri care exaltă realităţile epocii (*Cântec de* pionier, Ce-*ţi dorim noi astăzi, Iarna,Limba noastră*). Eugen Simion vede în el un corespondent al lui Mihai Beniuc în Muntenia şi descoperă în poezia sa toate locurile comune ale poeziei tradiţionaliste, precum şi toate truismele poeziei patriotarde.[12]

La Miron Radu Paraschivescu mesajul social debordează din tiparele expresive. După 1933 activitatea publicistică a poetului teleormănean se desfăşoară exclusiv în zona revistelor

[8]Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006, pp. 34-35.
[9]Ana Selejan, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007, pp. 216-217.
[10]Vladimir Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat Leonte Răutu. Măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 95.
[11]Anneli Ute Gabanyi, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001, p. 135.
[12]Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989, pp. 82-83.

de stânga. Nu este de neglijat nici activitatea sa de îndrumător cultural. Este prezent în manuale cu un text care proslăveşte marile realizări din patria socialistă(*Cântare României*).

După 1965, poeţi interbelici valoroşi precum Lucian Blaga sau Vasile Voiculescu apar cu foarte puţine texte în manuale. Tudor Arghezi, în schimb, după revenirea în viaţa literară, este foarte frecvent publicat.

Poeţii de atitudine civică cel mai bine reprezentaţi în manualele de literatură română pentru clasele I-VIII sunt: Tudor Arghezi, Mihai Beniuc, Otilia Cazimir, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu, Virgil Carianopol.

Poeţi contemporani „angajaţi" ai propagandei naţionalist-comuniste prezenţi în manuale în perioada 1965-1989

În perioada comunismului naţional se urmăreşte sensibilizarea elevilor cu ajutorul artei angajate. Poeţii se transformă, de cele mai multe ori, în „simple megafoane, când mai sonore, când mai răguşite ale partidului"[13]. Ideologia perverteşte, iar scriitorii „angajaţi" ai propagandei comuniste alunecă în compromis. Surprindem în manualele şcolare poeţi care au vocaţia poeziei politice şi care cultivă o tematică socială.

Poeţi contemporani „angajaţi" sunt, în general, poeţi tineri, al cărui moment al debutului se situează după 1948: Tiberiu Utan şi Violeta Zamfirescu debutează în 1955; Ion Horea şi Nicolae Labiş în 1956; Adrian Păunescu este un adolescent la debutul din 1965; Gh. Tomozei şi Ion Gheorghe sunt vârfuri ale promoţiei lor din 1956-1957, contopiţi apoi în generaţia 1960, alături de promoţii ulterioare ilustrate de nume precum: Adrian Păunescu, Ion Alexandru, Marin Sorescu, Ana Blandiana etc.

Printre poeţii contemporani „angajaţi" se află şi autori de valoare care se achită de obligaţia de a cotiza cu poezie propagandistică pentru a putea apoi să scrie texte potrivite sensibilităţii lor lirice: „tinerii poeţi care îşi publicau atunci primele cărţi (Ana Blandiana, Nichita Stănescu, Gheorghe Tomozei ş.a.) au observat că reţeta aceasta bazată pe un melanj de poezie lirică şi de versificare pe teme ideologice a fost acceptată de activiştii culturali ai partidului"[14].

Literatura agreată de autorităţi oferea şansa publicării imediate. Prin mediatizare şi publicare (inclusiv în manuale) scriitorii obţin notorietate şi avantaje pecuniare. Mulţi se bucură de o situaţie privilegiată, devin membri ai nomenclaturii, deţin funcţii importante în aparatul politic şi cultural. Anneli Ute Gabanyi oferă exemplul generaţiei de la 1956 (Al. Andriţoiu, M. Preda, A.E. Baconski, E. Barbu) care are experienţe similare cu reprezentanţii unei generaţii mai vârstnice, ce deţinuseră posturi înalte şi funcţii în partid. La rândul lor, primii ajung să beneficieze de privilegii şi să urce în poziţii înalte ale aparatului literar.[15]

Un alt exemplu este cel al lui Ion Brad, membru al CC al PCR, ambasador, diplomat, director de teatru, deputat în Marea Adunare Naţională. Acesta respectă ritmurile poeziei angajate, publicând în manuale texte inspirate de universul autohton şi pătrunse de spirit patriotic (*August*, *Istorie*, *Patria*, *Pentru pace*, *Pionierul*).

Tiberiu Utan, un poet al propagandei şcolit la Moscova şi publicat frecvent în manuale, are tendinţa de a da o faţă estetică subiectelor oficiale (*Ceahlăul*, *Laudă pentru cuvinte*, *Patriei îi mulţumim*, *Partidului*, *Zburaţi tot mai sus, porumbei!*).

Ucenic al lui Mihai Beniuc şi Tudor Arghezi, Alexandru Andriţoiu se înscrie activ „în formula poeziei partinice şi de baricadă"[16]. Este un poet neconvingător, publicat în manuale cu texte ce demonstrează responsabilitate propagandistică(*Cântec ostăşesc*, *Eroii*, *Lecţia de geografie*).

[13]Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, *op. cit.*, p. 34.
[14]Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, *op. cit.*, p. 40.
[15]Anneli Ute Gabanyi, *op. cit.*, p. 160.
[16]Ana Selejan, *Literatura în totalitarism 1959-1960*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000, p. 140.

Elena Dragoş este prezentă în cărţile de literatură română cu versuri care surprind vremurile noi şi marile realizări (*Cutezătorii, Gând pentru Bucureşti, 1 Mai, Meleag natal*). Poeta publică des şi în revistele pentru copii poeme didactice, lipsite de originalitate.

Rusalin Mureşanu îşi precizează profilul artistic în relaţie cu poezia angajată. Este prezent în manuale cu texte care reflectă tematica preferată a epocii (patria, şoimii patriei, pionierii): *Cântec de şoim, Patria, Salutul cravatelor roşii*.

Tânărul liric (în epocă) Nicolae Labiş, cu un destin tragic şi o scurtă existenţă literară, este prezent în manuale cu multe poezii dedicate universului copilăriei, dar şi cu texte tributare liricii de propagandă(*Comunistului, Dacă toate acestea fi-vor învăţate, Iarna, Mama, Partidului*).

Gh. Tomozei face parte din familia discipolilor lui Nichita Stănescu: „După debutul poetic din 1957 (*Pasărea albastră*), Gheorghe Tomozei rămâne consecvent şi în a doua sa carte, *Steaua polară* (1960), poeziei de atmosferă şi versului clasic, melodios, extinse, de data aceasta, în mai mare măsură, spre cotidianul socialist."[17] Elev al „Şcolii de Literatură" de la Bucureşti, este un destin poetic prolific ce trăieşte prin alţii şi prin poezia ideologică, fapt confirmat şi de textele publicate în manualele şcolare (*Ostaşului, Partidului iubit*).

Eugen Negrici apreciază că „Ion Horea, Violeta Zamfirescu, Tiberiu Utan, lipsiţi de vigoare şi de o veritabilă forţă artistică, au intrat şi au rămas în canonul oficial, blocând multă vreme procesul primenirii lui şi dezorientându-i pe cititori şi pe critici" şi „au întârziat nepermis de mult intrarea în drepturi depline a generaţiei lui Nichita Stănescu şi Marin Sorescu"[18]. În condiţiile în care sfârşitul anilor 1950 marchează trecerea spre o nouă estetică, spre un nou mod de a scrie poezie, eşalonul ardelean (Andriţoiu, Brad, Horea, Utan) se ţine încă aproape de tradiţia Goga-Cotruş-Beniuc.[19] Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, nume notorii în generaţia lor poetică, apar târziu în manuale. Îi găsim publicaţi doar în manualele de clasa a VIII-a din anii '80, cu câte o singură poezie, situată la graniţa cu ideologia (Marin Sorescu – *Astfel*; Nichita Stănescu – *Noi*) .

Recenzând unul dintre volumele poetului Adrian Păunescu, criticul Nicolae Manolescu remarcă „elanurile abundente ale liricii patriotice"[20]. Versurile publicate în manuale servesc intereselor de ordin naţionalist şi propagandistic ale perioadei (*Întoarcerea ţăranului, Mamă ţară, Truda comună*). La întâlnirea lui Nicolae Ceauşescu cu activul Uniunii Scriitorilor (21 septembrie 1971) poetul mărturiseşte prioritatea acordată poeziei partinice: „înainte de orice îmi recunosc dorinţa de a fi un poet politic. […] eu cred că toţi scriitorii se bucură de creşterea rolului activiştilor în viaţa socială, pentru că toţi scriitorii buni se consideră activişti, şi cred că principalii activişti în domeniul literaturii şi culturii sunt scriitori comunişti."[21]

Petre Ghelmez apare în manuale cu două poezii care stimulează sentimentul naţional (*Laudă limbii române, Eroii*).

Poeţi apreciaţi în epocă, cărora li se oferă distincţii importante pentru poezie, prezenţi în manuale cu câte o singură creaţie sunt Ion Horea(*Cartea*), Ioan Alexandru(*Transilvania*), Ana Blandiana(*Doină*).

În manuale sunt publicaţi şi mulţi poeţi epigoni care dovedesc lipsă de cultură poetică, imitând alte modele lirice (Valeria Boiculesi etc.). Manierismul proliferează, poeziei îi lipseşte originalitatea, iar poeţii lipsiţi de personalitate se copiază unii pe alţii.

---

[17]*Ibid.*, p. 205.
[18]Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, *op. cit.*, pp. 40-41.
[19]Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, *op. cit.*, p. 96.
[20]Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, Braşov, 2001, p. 295.
[21]Liviu Maliţa, *op. cit.*, p. 118.

În cărţile de literatură română apar şi multe efemeride, poeţi obscuri care nu pot fi identificaţi într-o istorie a poeziei (P. Stănescu, O. Mărculescu, Valeriu Câmpeanu, Maria Ranteş etc.). Textele nu reflectă un înalt nivel literar, mulţi poeţi nefiind profesionişti ai genului.

Elaborarea „tezelor din iulie" va fi urmată de gesturi de frondă din parte unora dintre scriitori (renunţarea poetului partinic de odinioară Dan Deşliu la carnetul de partid): „mişcarea iniţiată de Ceauşescu a produs o mare nelinişte, o bulversare socială şi politică, o reînnoire precipitată a aparatului de partid abia constituit şi o teribilă dezamăgire pentru intelectualii care îl sprijiniseră cu entuziasm în 1968"[22].

Printre poeţii contemporani prezenţi cu cele mai multe poezii în manualele de literatură română pentru clasele I-VIII se numără: Elena Dragoş, Nicolae Labiş, Ion Brad, Victor Tulbure, Nicolae Tăutu, Adrian Păunescu, Tiberiu Utan.

Prezenţa în manuale, editările şi reeditările în tiraje foarte mari, concursul presei aclamative, traducerile în alte limbi, premiile, funcţiile deţinute vor contribui la clasicizarea acestor poeţi. Textele publicate în manualele şcolare urmează, în general, linia conformistă impusă de propaganda oficială. Prezenţa abundentă a poeţilor propagandei în manualele de literatură română reflectă gradul de ideologizare a şcolii.

BIBLIOGRAPHY

Cesereanu, Ruxandra (coord.), *Comunism şi represiune în România: istoria tematică a unui fratricid naţional*, Editura Polirom, Iaşi, 2006.
Gabanyi, Anneli Ute, *Literatura şi politica în România după 1945*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001.
Legea educaţiei şi învăţământului în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, marţi 26 decembrie 1978, pp. 1-20.
Maliţa, Liviu, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007.
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, Braşov, 2001.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Poezia (I)*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
Idem, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
Idem, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă*, Editura Pro, Bucureşti, 1995.
Propunerile de măsuri prezentate de tovarăşul Nicolae Ceauşescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii în „Scânteia", anul XL, nr. 8839, miercuri 7 iulie 1971, p. 1.
Selejan, Ana, *Literatura în totalitarism 1959-1960*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000.
Idem, *Poezia românească în tranziţie (1944-1948)*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
Soulet, Jean-François, *Istoria comparată a statelor comuniste din 1945 până în zilele noastre*, Editura Poliom, Iaşi, 1998.
Tismăneanu, Vladimir; Vasile, Cristian, *Perfectul acrobat Leonte Răutu. Măştile răului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

[22]Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, *op. cit.*, p. 60.

THE EPITAPHS FROM THE MERRY CEMETERY IN SĂPÂNŢA: A NAIVE LYRICAL-NARRATIVE KALEIDOSCOPE OF THE LIFE AND TRADITIONS SPECIFIC TO A MARAMUREŞ VILLAGE

Cristina Radu-Golea
Senior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: In The Merry Cemetery/Cimitirul Vesel in Săpânţa, there is a very old tradition regarding the epitaphs. The verses written on the tombstones seem to be inspired from the service dedicated to God's Calvary and Crucifixion on Good Friday/Prohod. Beginning with the pre-Christian times, in ancient Greece it was customary for the deceased to address the living through texts written on the funerary stelae, by using the first person perspective (the literary genre is that of prosopopea). This custom was preserved in the Christian practices of the first centuries. The custom was revived after 2,000 years by the Romanian peasants in Săpânţa, a village in Maramureş County. The epitaphs are brief narrations of the whole life of the deceased, focusing on his/her flaws.

Keywords: cemetery, epitaph, humor, life, death

The so-called *Merry Cemetery* in Săpânţa is undoubtedly renowned all over the world. It has consequently aroused different viewpoints, including reluctance-induced rejection: it has been claimed that it is a questionable invention, a simple strange local attraction, a kitschy idea, totally opposed to Christian piety. Nothing could be further from the truth.

The name *The Merry Cemetery/Cimitirul Vesel*[1] (in Săpânţa, Maramureş County) is inappropriate. The apparent humor, obvious at first sight in the epitaphs on the tombstones[2], is not an expression of joy, but rather of a particular interest in understanding a certain "art", which is concise in form and whose originality evinces itself by naïve, genuine poetry that describes briefly and sometimes atypically the life of the deceased and his/her posthumous wishes. It also includes the invocation of God's protection, the request not to be forgotten and the necessity for the descendants of the deceased to take care of the tomb and to adorn it with flowers.

All these are part of the cult for the dead, for our ancestors' memory which is to be preserved not only as a token of our gratitude towards them, but also because leaving their tombs in ruins would mean despising the past altogether. After death, the descendants would end up being buried in the same cemetery and to make sure they themselves will not be forgotten, they must respect the cult of the dead, including prayers and alms, thus invoking God to protect the souls of the deceased "gone to eternity".

The crosses on the tombs have three components: the cross proper, with four arms and a painted roof (the wings of the soul) – on some crosses there is also a solar motif; a frame with the face of the deceased painted on it (he/she can be alone or accompanied); a text with sequences from the life of the deceased, starting with: *Aici eu mă odihnesc/ ...mă numesc...*

[1] The carved and painted tombstones (shaped in the form of crosses) contain brief biographies of the deceased. The texts take the form of satirical folk poetry which probably resulted in the name of the cemetery: *The Merry Cemetery/Cimitirul Vesel*. This unique Romanian cemetery has become an outdoor traditional art museum, displaying quotations referring to the life and preoccupations of the village inhabitants.

[2] The tombstones have a distinct significance and exert a unique fascination since they are made of wood, painted in vivid colors and have original epitaphs.

/Here I rest/ ... my name is..., and continues with the type of work done, his/her accomplishments, his/her testamentary wishes, then mentions the time and cause of death, followed by the invocation of God to protect and help those left behind: *Dumnezeu vă deie bine/ May God give you only good things*, closing by: *Şi să nu uitaţi de mine..., Eu viaţa o lăsai la ... ani/ And don't you forget me ..., I ended my life at the age of ...* There are also mentioned the preoccupations/occupations of the deceased: shepard, peasant, farmer, cattle raiser, forest worker, miner, village council clerk, butcher etc. For women the typical occupations are housewives, wool spinners, blanket weavers, domestic animals caretakers. There follow the accomplishments, satisfaction, sorrows, sufferings, the concern for the members of the family left behind, then advice and wishes for children, grandchildren, great-grandchildren as in a sort of last will; the cause of death and appeal to God are also part of the epitaph.

The making of painted crosses (the background color is blue)[3] with the image of the deceased and epitaphs in verse is due to a carver, Stan Ioan Pătraş, who, in 1935, made his first cross with ornaments, the image of the deceased and an epitaph, for a late relative of his, a fact which caused the other villagers to want similar epitaphs on their tombstones. To meet the demand, Stan Ioan Pătraş went to school; he dictated the lines to a fellow of his, who typewrote them and then the author carved them on a special place on the cross. Later, Stan Ioan Pătraş wanted to have some followers who to continue his work, therefore he took an apprentice, Dumitru Pop, whom he sent to a vocational school in Timişoara, after which they worked together.

In reference to the content of the epitaphs, one notices the form of naïve poetry, displaying grammar errors specific to popular style, such as preposition and pronominal direct object deletion and word order involving the dislocation of the attributive clause: *Crucea mea când s-a lucrat/ Care eu mi-am comandat... /My tombstone when it was made/ Which I ordered...* The life and preoccupations of the villagers are also described and so is the regret of leaving the family (just before one's death). It is also important to mention the funny effect of some texts (which caused the cemetery to be called *The Merry Cemetery/Cimitirul Vesel*), even if there is nothing joyful in such a place. The moral message is triggered by the description of the consequences of some types of excess, such as alcohol consumption. The philosophical content of some epitaphs highlights the general lifeview specific to Romanians: the regret for the harsh destiny ending in death is counterbalanced by the Christian faith that the human being continues to live a spiritual life (protected or condemned by the Divinity according to the good or bad deeds of the deceased on Earth).

The role of the drawings on the crosses is extremely important. By looking at them one can find out the occupation of the deceased (farmer, tractorist, wool spinner, household caretaker, children raiser, etc.). Of course, there are also cases of lazy-bones, who are satirized in the epitaphs written on the crosses by the people in Maramureş, hard-working by definition. The verses are generally written in the first person, i.e. the deceased narrates events of his/her own life: *Printre brazi plec pe cărare/ Duc la preot de mâncare,/ M-am grăbit s-ajung la prânz/ Să mănânce cei flămânzi./Among the fire trees I'm following the path/ Taking food to the priest/ I've hurried to get by noon/ For the hungry to eat.*

The "confessions" include details about the family, wok place, death (how one got sick, was sent to hospital, how long they lay in bed, how they were run over by the tractor/car, the place

[3] In *The Merry Cemetery/Cimitirul Vesel* in Săpânţa the color of the crosses is not one which to induce the idea of death. The intense blue (as in the case of *Voroneţ blue*, one can recognize the nuance *Săpânţablue*)"stays awake" on the tombstones of those buried in the cemetery. On each oak cross, against a blue painted background there are drawn in vivid colors (bright red, sunny yellow obtained from natural pigments) scenes from the life of the deceased, depicting important moments of his/her existence.

where they died (in the field, in bed, etc.), then getting to more delicate aspects: thus, from the cross epitaph one can find out which villager cheated on his wife or beated her. The epitaph poems don't spare the adulterine or lazy wives either. Anyway, death is something natural, in the order of things, man accepting with serenity this cycle of life and death. Death does not terrify anybody, it represents the resting period of those who have been working their whole life and whose bodies are tired. The afterlife, after the soul has left the body, is part of the belief in immortality and, as such, God's protection is invoked so that the deceased may be forgiven for his/her sins and judged according to his/her deeds during his/her earthly life. Romanians have a specific philosophy deeply rooted in tradition. Most people believe that those guilty of bad deeds will be punished by God Himself, and there is also the belief that He will give the deserved punishment: *God has punished him/her* or *God will punish him/her*. Some mortals are to meet at The Last Judgement, that is why they separate from those arround them by saying *Good-bye.* Sarcastic, straightforward lines "store" images of maximal concentration and dramatism.

In conclusion, the epitaphs are a synthesis of everyday life with its happy or sad moments, with its fulfilments or failures, including the resignation for leaving the family and the close ones, but also the belief in spiritual continuity after death. This form of the cult of the dead people buried in the cemetery in Săpânţa has made it renowned and visited by so many tourists. Consequently, the ethnographic image results from an exciting puzzle which combines the simple description of daily realities, the humor with reference to the facts evoked and well-tempered nostalgia.

BIBLIOGRAPHY

Alexander, Richard J., *Aspects of Verbal Humor in English*, Gunter Verlag Tubingen, 1997.
Frumuşani, Daniela, „Context şi conversaţie în producerea/receptarea glumei", in SCL, XXXVII, 6/1986, p. 509-516.
Mihalcea, Roxana, *Crucile de la Săpânţa*. *O colecţie de epitafuri din veselul cimitir maramureşean*, Bucureşti, Editura All, 2017.

Sources

https://www.libertateapentrufemei.ro/articol/10-lucruri-despre-cimitirul-vesel-de-la-sapanta-112859/18.06.208
https://www.travelguideromania.com/ro/cimitirul-vesel-din-satul-sapanta-maramures/18.06.2018
https://blog.hotelguru.ro/cele-mai-amuzante-mesaje-din-cimitirul-vesel-de-la-sapanta/17.07.2018
http://stiri.tvr.ro/sapanta-unicul-cimitirul-din-lume-unde-moartea-este-luata-peste-picior_60958.html#view/17.07.2018
http://www.taifasuri.ro/taifasuri/mozaic/2149-sapanta-rade-in-fata-mortii.html/17.07.2018

ECHOES OF THE TRANSYLVANIST MOVEMENT IN ROMANIAN AESTHETICS

Nagy Imola Katalin
Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

Abstract: In this article we aim to present the reactions of Romanian essay writers to the Transylvanian ideology and discourse. `Transylvanianism` is the name given to a cultural movement which became widespread in interwar Transylvania. It is usually linked to the discourse and activity of Hungarian intellectuals, although some of their ideas can be spotted in the writings of Romanian intellectuals as well. In fact, two parallel Transylvanian movements seemed to develop, one initiated by Hungarians and the others belonging to Romanians, both discourses promoting the idea of a certain type of `otherness` which characterizes Hungarian (and Romanian) writers/writings from Transylvania. We wish the describe some reactions Romanian essay writers displayed with regard to the ideas of the Transylvanian ideology

Keywords: Transylvanianism, essays, cultural discourse, intercultural communication

Transilvanismul constituie o temă centrală a dezbaterilor intelectuale ale vieţii spirituale maghiare şi româneşti încă dinainte de Unirea din 1918, cu o intensitate alternantă, în funcţie de condiţiile socio-istorice proprii fiecărui moment. Transilvanismul sau ideologia regională ardeleană nu a apărut din senin. Rădăcinile transilvanismului românesc se găsesc undeva în epoca Şcolii Ardelene, transilvanismul maghiar începând să se schiţeze undeva în perioada dualistă. Răspândirea ideilor transilvaniste după Unirea din 1918 se produce în contextul în care Europa devine tot mai receptivă la ideile regionalismului promovat de Iosef Nadler şi August Sauer sau alţii, dar şi la ideile lui Leo Frobenius, mai ales cele din *Paideuma*, apărută la Münich, în 1921. Conform teoriei lui Frobenius, care s-ar putea să fi influenţat ideologia transilvanistă, populaţiile unui spaţiu bine conturat îşi au caracteristicile lor proprii, un mod specific de a fi. Perioada de maximă răspândire a ideologiei transilvaniste a fost însă perioada interbelică.

În interpretarea fenomenului transilvanist există *două tendinţe*. Prima tendinţă se concentrează asupra transilvanismului ca ideologie cultural-politică şi etică. Cea de-a doua tendinţă este interpretarea transilvanismului ca un program estetico-literar. Putem, de fapt, vorbi de mai multe transilvanisme sau ardelenisme, sau mai multe faţete ale aceluiaşi fenomen. Există, după unii autori, un *transilvanism românesc* şi unul *unguresc*. După alţii, există un transilvanism *transnaţional*. Abandonând criteriul lingvistic şi aplicând un set de criterii ce ţin de diacronie, vorbim de un transilvanism *timpuriu*, un transilvanism în *plină expansiune* (al anilor 1920), un transilvanism *în criză*(al anilor 30), un *neotransilvanism* (postdecembrist) etc. Există apoi, un transilvanism *cultural*şi unul *politic*. Unele opinii tind să considere că transilvanismul cultural a invadat celelalte discursuri, deci şi cel politic. După alţii, politicul a premers culturalul. Explicaţia cea mai firească ar fi că această contaminare a discursului cultural cu accente ale discursului politic, interpenetrarea celor două domenii era o stare de lucruri firească pentru societatea ardeleană de la începutul secolului XX, apoi pentru perioada interbelică. Cumulul de roluri - artist şi profet politic, poet şi solul naţiunii - nu era o noutate în cultura literară ardeleană. Putem vorbi apoi de un transilvanism *restrictiv*, limitativ, care eşuează, ca producţie literară, în provincialism îngust sau etnicism arţăgos, dar

vorbim şi de un transilvanism *cu iz european* care promovează deschiderea spre valorile europene şi spre modernitate. Acest tip de transilvanism *progresist* a fost practicat de către Ion Chinezu, Nicolae Balotă, Aladár Kuncz sau Károly Kós. Primul transilvanism este deschis fobiilor naţionaliste şi patriotismului obtuz, cel de-al doilea a produs un Rebreanu, Slavici, Tamási sau, de ce nu, Ady.

Contribuţia eseisticii româneşti pe tema transilvanismului este remarcabilă, eseistica românească a recunoscut şi fructificat ideologia regională ardeleană prin contribuţia lui Ion Chinezu, Avram P. Todor, Nicolae Balotă, Mircea Zaciu ş.a.

În opinia lui Francisc Păcurariu (1988, 395) există două tendinţe, în fond antitetice, în literaturile română şi maghiară ardeleană, în special în perioada interbelică: „*aceea a scrutării* realităţilor social-politice *ale epocii şi aceea a proiectării acestor realităţi într-un* orizont mitic". Intelectualii români au avut, crede Păcurariu, la unison cu K. Lengyel Zsolt (2007), două atitudini fundamentale faţă de transilvanism**:** *indiferenţa* sau *respingerea totală***.** Noi credem însă, că au existat mai multe tipuri de atitudini generate de transilvanism în rândul românilor, dincolo de indiferenţă sau de refuz total, au existat şi manifestări de *acceptare* parţială sau totalăa ideii transilvane.

Astfel, în 1996 Mircea Zaciu publică volumul Ca o imensă scenă, Transilvania..., în care încearcă să definească şi să ilustreze un aşa-numit „spirit transilvan". Extrapolând conceptul de spirit al popoarelor, Zaciu crede că există un spirit al provinciilor, un spirit al Ardealului, perceput nu doar ca un spaţiu geografic sau istoric, ci unul cultural. Cartea este şi o încercare de identificare a caracteristicilor acestei esenţe supraindividuale, pe fundalul, bineînţeles, al Literaturii. Ce este aşadar definitoriu spiritului transilvan? „Conştiinţa istorică [...] împreună cu ea s-a vorbit nu odată despre eticism, militantism, predispoziţie spre intelectul benedictin, de unde subsumarea esteticului la istoric, etic, cultural. Vin acestea din formaţia culturală, vin ele din straturile ţărăneşti de unde cresc toţi scriitorii Transilvaniei, care rămân, în fond, toată viaţa lor nişte ţărani-cărturari. Nu trebuie neglijată nici comunicarea permanentă cu Occidentul, refuzul spiritului balcanic, refuzul citadinului ca formă a oprimării, dar identificarea cu tot spaţiul românesc, aderarea la o orăşenizare superioară, visul unei cetăţi-bibliotecă" (Zaciu, 1996, 23). Autorul studiului crede că nu dezbinarea e, până la urmă, modul de viaţă al celor de aici, ci coexistenţa. Se pare că rolul hotărâtor în definirea spiritului transilvan l-a avut pleiada de scriitori din jurul revistei Luceafărul (Budapesta 1902). În spaţiul ardelean s-a conturat, încă de pe vremea Şcolii Ardelene şi a lui Budai-Deleanu, o cultură remarcabilă prin interferenţele ei. George Călinescu afirma că marea literatură română s-a constituit în spaţiul ardelean, prin opera lui Coşbuc, Slavici sau Rebreanu. Unele consideraţii asupra transilvanismului literar şi cultural sunt exprimate de către exegeţi care provin din afara frontierelor spirituale ale spaţiului în discuţie. Pompiliu Constantinescu definea în Literatura Ardealului (1936) o întemeiată configurare a spiritualităţii transilvănene, menţionând, firește, şi unitatea spirituală a românilor. Sensibilitatea şi originea folclorică a literaturii Ardealului, conştiinţa determinismului inexorabil al vieţii oamenilor, vocaţia realismului sunt reafirmate şi în scrierile lui G. Bogdan-Duică, Ion Breazu, Vasile Băncilă, Ion Chinezu ş.a. Acesta din urmă mai adaugă spiritul misionar, eticismul şi funcţia educativă ca termeni distinctivi ai literaturii ardelene. Ideea acestui caracter de *pedagogie naţională*, de factor educativ al literaturii ardelene, precum şi ideea apropierii dintre popoarele ardelene prin transilvanismul practicat de revista *Erdélyi Helikon* sunt semnalate şi de către Szerb Antal (2003, 504).

De altfel, Ion Chinezu operează frecvent cu sintagma de *transilvanism geografic* şi *istoric*, el recunoaşte existenţa unui univers şi al unei tipologii modelate de un anume topos determinant. Studiile lui Ion Breazu (*Povestitori ardeleni până în 1918, Literatura română contemporană a Transilvaniei)* încearcă să descifreze unele mecanisme de gândire sau de ideologie literară, caracteristica fundamentală a acesteia fiind eticismul, sensul etic. Se

conturează, astfel, atât caracteristicile spiritului ardelean, şi, firește, temele care decurg din acesta, cât şi neajunsurile, defectele transilvanismului. Caracteristicile transilvanismului sunt, prin urmare: conştiinţa istorică, spiritul etic, ruralismul şi originea folclorică, un anumit fatalism ontologic şi vocaţia realismului.De aici decurg temele caracteristice literaturii transilvane: ţăranul şi obsesia pământului, intelectualul provenind dintr-un mediu rural, trăirile personale coagulate într-o poetică a suferinţei individului, componentele mitice ale existenţei, figura puritanului - exponent al moralităţii. Defectele care i se reproşează sunt: provincialismul restrictiv, izolaţionismul, închistarea etnicistă, jalea plumburie şi existenţa percepută ca o continuă criză.

În lectura lui Gavril Scridon transilvanismul este/era o doctrină moral-politică şi apoi literară destul de complicată şi confuz exprimată, anunţată de un transilvanism avant-la-lettre din scrierile lui Károly Kós de dinainte de 1918 şi revista *Új Erdély* (*Ardealul nou*), scoasă de Jenő Szentimrei în acelaşi an. „Transilvanismul reprezintă o doctrină cu evident substrat politic, care subliniază autonomia culturii ardelene pe baza existenţei unei conştiinţe, a unui suflet ardelenesc specific. Doctrina transilvăneană, în laturile ei progresiste sau confuze s-a constituit pe două coordonate: de spaţiu geografic şi de timp.Coordonatele geografice ale doctrinei sunt oferite de peisajul Transilvaniei, fără egal ca frumuseţe, peisajul acesta trebuie iubit şi cultivat şi pentru faptul că el reprezintă pământul natal. Peisajul ardelean a fost leagănul, de-a lungul veacurilor, al vieţii sociale şi a produs o spiritualitate cu totul specifică, o mentalitate proprie... Coordonatele istorice ale teoriei le oferă ideea că, din vechi timpuri, şi până în secolul XX , ungurii din Transilvania n-au trăit izolaţi, ci laolaltă cu românii şi saşii. Această convieţuire a fost marcată de influenţe reciproce, ceea ce a dus la apariţia unui spirit specific locului, la o concepţie proprie despre lume. Un atare spirit - concept cam vag, ceţos - ar trebui cultivat şi în continuare, ca recunoaştere a destinului comun, aşa cum îl arată istoria milenară a Transilvaniei: Ardealul reprezintă şi un punct de convergenţă a culturilor apuseană şi răsăriteană... un loc de fuziune spirituală între trăsăturile etnoistorice specifice locului şi spiritului european. Locuitorii Transilvaniei pot găsi în istorie argumente de convieţuire cât şi de apropiere culturală. În fine, ungurii din Transilvania ar fi superiori celor din Ungaria, pentru că ei pot fi păstrători mai fideli ai elementelor de cultură străveche şi mai înzestraţi intelectual” (Scridon, 1996, 18).

Ampla definiţie dată de Gavril Scridon sintetizează ideile fundamentale care structurează ideologia transilvanistă, cu toate inconsecvenţele şi confuziile inerente. Se desprinde clar o preferinţă pentru o literatură independentă, dar impregnată de cultivarea tradiţiei locale şi de un profund sentiment de ataşament faţă de pământul natal. Acel *spirit loci* se defineşte prin respect faţă de istorie, iubire faţă de peisaj şi deschidere faţă de om. Dincolo de comandamentele mai mult sau mai puţin eticiste se desprinde ideea de convieţuire a popoarelor, de convergenţă a culturilor. Scridon identifică şi numeroase aspecte negative ale conceptului: caracterul imprecis, vag, confuz, ceţos al conceptului de *suflet ardelean* sau *conştiinţă transilvană*. Cufundarea în natură şi reculul în istorie, cultivarea naturii şi a istoriei deci, nu sunt altceva decât căi de evadare din realitate, virtuale posibilităţi de suspendare a Timpului. Atât articolele programatice, cât şi operele literare care promovează ideea de transilvanism au această deficienţă comună: vagul, eclecticul, imprecisul, contradictoriul. El exemplifică prin contradicţia dintre promovarea - pe plan teoretic - a peisajului transilvan şi geografia concretă a operelor, care rareori prezintă caracteristicile reliefului ardelean. Ideologia transilvanistă combină manifestări literare conservatoare cu un spirit modern: de aici - coloratura ei interesantă.

Problema transilvanismului este, în interpretarealui Ion Chinezu, o problemă de geografie literară, de psihologie etnică şi psihologie literară. Ion Chinezu admite că „un astfel de transilvanism există şi a existat şi atunci când nu a fost băgat în seamă, după cum se poate

lămuri şi în literatura românească un suflet moldovean, muntean, ardelean şi oltean" (Chinezu, 1930, 15).

Transilvanismul - în special cel promovat de către Károly Kós - intră în sfera de cercetare a lui Nicolae Balotă, care-l defineşte astfel: „transilvanismul care a fost o idee-forţă, al cărei părinte a fost el mai mult decât alţii, şi-a avut laturile pozitive îndeosebi în ataşamentul la valorile tradiţiilor transilvane şi în preconizarea bunei înţelegeri între fiii de diferite limbi ai marelui ţinut... transilvanismul lui Kós Károly nu este un provincialism, un izolaţionism insular, dogmatizat pe vagi temeiuri romantic-nostalgice. Afirmaţiile care probează teza sînt întemeiate în tradiţiile culturale ale Transilvaniei, în solul transilvan, în legăturile oamenilor cu acel sol şi între ei. Că a ştiut să facă conştiente unele din arhetipurile Ardealului încercând să creeze o epură (geometric vorbind) sau un sistem semiotic al acelor semne ale Transilvaniei pe care el le interpreta ca simbolurile unei existenţe, este cert. Nu putem, deci, fi de acord cu cei care echivalează viziunea şi actele lui Kós Károly cu o viziune romantică ce se pierde în trecut şi în peisaj" (Balotă, 1981, 29).

Transilvania apare în viziunea intelectualilor maghiari interbelici, în special cei din jurul revistei *Erdélyi Helikon*, ca un tărâm cu o atmosferă caracteristică, o sinteză a naţiunilor, limbilor şi religiilor cu psihologiile specifice inerente, a tradiţiilor şi obiceiurilor. Balotă remarcă absenţa notei şovine din aceste definiţii. „Pentru toţi ideea Transilvaniei este aceea a unui spaţiu al întâlnirii dintre naţionalităţi, limbi, confesiuni etc." (Balotă, 1981, 525).

În capitolul dedicat lui Pavel Dan din volumul *De la Ion la Ioanide*, Balotă revine asupra problemei, dedicând multe pagini unei aşa-numite „tipologii regionale" şi identificării toposurilor fundamentale ale literaturii transilvane. În timp ce moldoveanul e povestitor prin natură, munteanul e un estetizant, ardeleanul are, crede Balotă, credinţa cuvântului mântuitor. Nu transilvanismul în sine e tema demersului lui Balotă, ci o tipologie a prozei române după criterii regionale: „Căci, mai mult, poate, decât universul liric, spaţiul prozei este străbătut de unele linii de forţă ce purced dintr-un fel de genius loci, de un duh al pământului, care suflă aici altfel decât aiurea, în Transilvania într-un alt modru (cum ar spune bătrânul ardelean) decât în Moldova ori la miazăzi de Carpaţi [...] să schiţăm, în puţine cuvinte, o asemenea hartă tipologică a prozei române" (Balotă, 1974, 244). În esenţă, caracteristicile scriitorului transilvan pe care Balotă le numeşte sânt cam aceleaşi pe care ceilalţi eseişti le identifică: eticism, durată, credinţa în adevăr, didacticism, profetism, sensul edificării. Temele ardelene sunt, în opinia criticului, următoarele: satul ca temelie a existenţei, nostalgia şi procesele de conştiinţă cauzate de ruperea de lumea satului, dezrădăcinarea, sentimentul tainei etc. „O lume nu a vorbelor, ci o lume a adevărului şi a mai-binelui [...] cert e că Pavel Dan [...] şi-a croit [...] un spaţiu al său [...] sat pe care nu ni-l înfăţişează nicidecum ca pe un locus amoenus, un loc plăcut, al desfătărilor campestre, ori ca pe un paradisum voluptatis. Nu, satul nu e pentru el un loc idilic [...] Cercetând unele lucrări din anii 20 şi 30, ale unor scriitori maghiari din Transilvania, precum Tamási Áron, Kós Károly şi alţii, s-ar putea stabili unele corespondenţe interesante între poziţiile respective ale scriitorilor români sau maghiari din Transilvania faţă de lumea rurală. Dar, mai presus de orice, acest sat al prozatorului ardelean care e, conform zicalei româneşti, uitat de Dumnezeu, sau celei maghiare, az Isten háta mögött - la spatele Domnului - este o matcă de valori. Ceea ce în sensul cel mai larg putem numi umanismul transilvan îşi are originea în acest ethos al satului. Transilvania şi-a descoperit curând o vocaţie profetic-didactică; ea a devenit o provincie pedagogică tocmai pentru că a păstrat o legătură necurmată cu acea matcă a valorilor care este satul" (Balotă, 1974, 245-254).

Avram P. Todor, cercetător asiduu al relaţiilor culturale româno-maghiare vorbeşte şi el de o „literatură transilvană, care, printre altele, va deschide ochii asupra literaturilor altor naţiuni ardelene şi în special va da o mare atenţie literaturii române, înregistrând reacţiunea acesteia la noul fenomen literar maghiar ardelean, traducând poezie şi proză românească,

vehiculând informaţii din câmpul literaturii române generale şi ardelene şi stabilind relaţii cu factori literari româneşti" (Todor, 1983, 260).

Eugen Lovinescu publică, în 1925, un mic volum intitulat *Figuri ardelene*, în care surprinde specificul creaţiei lui Goga, Rebreanu, Maiorescu, Şt. O. Iosif, Agârbiceanu şi Ilarie Chendi. Lovinescu identifică unele trăsături ale lirismului ardelean, care a culminat în poezia naţională specific ardeleană a lui Goga, „cel dintâi cântăreţ al iredentei transilvănene şi creatorul unei poezii locale şi actuale" (Lovinescu, 1925, 6). Caracteristicile principale ale poeziei ardelene sunt, după Lovinescu, militantismul şi vocaţia naţională, tematica ţărănească, tematica naturii, în special a naturii Transilvaniei. În proză, ardelenismul înseamnă vocaţia realismului, înclinaţia naturalistă spre detaliu, perspectiva multiplă, intenţia de a cuprinde toate straturile sociale, gustul pentru romanul rural dar nu restrictiv ţărănesc. În capitolul dedicat lui Agârbiceanu, Lovinescu acceptă existenţa specificului regional (ardelean) în sânul literaturii naţionale şi pledează pentru păstrarea tuturor caracterelor rezultate în urma influenţelor şi contactelor cu celelalte culturi ale regiunii, fiindcă acestea îmbogăţesc creaţia culturală în ansamblu: „din studiul literaturii lui Agârbiceanu putem scoate indicaţiuni asupra naturii regionale a întregei literaturi ardelene: departe de a fi speculativă şi abstractă, în orice literatură găsim, în genere, un caracter specific; înainte de a fi universală, are o patrie; înainte de a avea o patrie, reflectează condiţiuni locale... ieşiţi din aceiaşi tulpină, am stat, totuşi, veacuri desbinaţi sub influenţe felurite, ce nu ne-au diferenţiat fundamentul moral dar ne-au adăugat şi elemente eterogene, pe care nu trebue să le înlăturăm; identitatea idealului nu ne obligă la distrugerea individualităţii. Unitatea culturală a unui popor nu se ridică pe ruina indivizilor sau a grupurilor sociale, consfinţite de istorie, ci se sprijine pe conlucrarea lor, ea reprezintă spectrul energiilor naţionale, format din contopirea armonică a însuşirilor originale" (Lovinescu, 1925, 140-142). Lovinescu oferă şi o amplă definiţie a ceea ce înseamnă transilvanismul sau ardelenismul literar românesc, evidenţiind atât calităţile (urmărirea unui ideal, simţul moral) cât şi defectele acestuia (lipsa influenţei culturii latine): „sub raportul estetic,literatura ardeleană e negreşit insuficientă; o simţim din acumularea amănuntelor, din lipsa gradării efectelor, din neputinţa aşezării povestirii în deosebite planuri pentru stabilirea perspectivei necesare, din regionalismul linguistic, din servitutea faţă de realitatea imediată... Neisvorând numai din liberul joc al unor emoţii estetice, literatura Ardealului e o astfel de literatură de cult, în care găsim prelungirea luptelor de rasă, chiar când nu are acest aspect social, nu-şi părăseşte caracterul naţional şi moralizator, săracă în forme şi în sensibilitate dar pusă în slujba unui ideal, e mai sănătoasă; dându-i un resort capabil de a pune în mişcare energiile latente şi de perfecţiune etică, prezenţa constantă a unui ideal este salutară în existenţa oricărui popor. Literatura Ardealului este, aşa dar, într'un cuvânt regională, puternic determinată de condiţiuni locale, plină de seva ţărânei ce a rodit-o, inferioară, de sigur, sub raportul estetic, din pricina unui naturalism prea direct, şi din pricina lipsei unei culturi latine mai bogate; realistă prin tecnică, ea eidealistă prin cuprins, *prin* felul de a înţelege viaţa ca pe o luptă pentru libertate şi prin fundamentul ei moral". (Lovinescu, 1925, 143-144).

Problema transilvanismului perceput ca o chestiune de geografie literară şi nu o ideologie, un fenomen artistic-cultural apare şi la Mircea Popa, care va dezvolta idei legate de proza ardeleană, şi implicit, specificitatea scrisului ardelean. În capitolul *Povestirea transilvană: un mod de a exprima sensibilitatea timpului* din volumul *Tectonica genurilor literare* Mircea Popa abordează chestiunea contribuţiei Transilvaniei la viaţa literară românească. Mircea Popa oferă un set de caracteristici ale sufletului sau spiritului ardelean, printre care mesianismul, militantismul şi eticismul. „Cea dintâi în această ordine de idei a fost numită cu termenul general profetism sau militantism. Literatura transilvăneană a fost calificată ca o literatură eroică, angajată,venind dintr-o direcţie luptătoare, mobilizatoare. Ea

îşi refuză astfel din capul locului plăcerea jocului şi a gratuitului, urmărind un ţel pozitiv, o tendinţă, un ideal. În acest caz, i-a fost repede atribuită, deoarece ea urmărea în acelaşi timp să educe, să înarmeze masele poporului cu acele virtuţi morale şi cetăţeneşti, care să-l facă pe individ să reziste în faţa asupririi, să-l ducă la biruinţă. Eticismulscriitorului transilvănean, sentimentul de compasiune faţă de cei mici şi nedreptăţiţi, a fost în general lesne de observat de toţi criticii care s-au ocupat de operele celor ieşiţi din mediul spiritual al acestei provincii, remarcându-se totodatăumanismul generos*, asociat cu*sentimentul demnităţii şi al dreptăţii" (Popa, 1980, 214-215).

Popa foloseşte argumente referitoare la etnopsihologie şi afirmă că elementele temperamentale înnăscute sau dobândite prin împrejurări istorice au generat un anumit ritm sufletesc propriu, un mod de a fi şi de a gândi specific. Scriitorul ardelean are un fel aparte de a concepe lumea - cea reală şi cea ficţională deopotrivă: „scrisul său a devenit mai riguros, mai expurgat de sentimentalisme inutile, de ecrescenţe lirice. El tinde să surprindă viaţa cât mai fidel cu putinţă, altfel spus cât mai obiectiv. De unde tendinţa spre construcţii cât mai întinse, cât mai lucrate arhitectonic. Scriitorul ardelean are dar constructiv**,** arhitectonică. El aspiră spre monumental, spre total, spre complet [...] Un Sadoveanu al Ardealului nu se poate închipui. Peisajul scriitorului epic ardelean este mai sărac, mai ferm, fără exuberanţă, fără senzualitate, fără lirism. Aşadar caracterul epic ar fi acea diferenţă specifică în stare să asigure coloratura proprie a acestei literaturi" (Popa, 1980, 216-217). Aici nu putem să nu amendăm afirmaţia lui Mircea Popa, conform căreia scriitorul ardelean - includem aici toţi scriitorii, nu doar cei de limbă română - nu au o vocaţie a peisajului sau a lirismului, a senzualului descriptiv. Nu putem să nu amintim incredibila afinitate de stil şi mod de a percepe şi descrie peisajul (şi anume cu simţurile acut orientate spre detaliile auditive şi vizuale) dintre scrisul lui Sadoveanu şi cel al scriitorului maghiar Wass Albert, o personalitate extrem de controversată şi tocmai de aceea neglijată chiar de critica maghiară, care rămâne totuşi în istoria literaturii maghiare ardelene cu memorabila carte în trei volume, un excepţional tribut adus Văii Mureşului şi munţilor din Carpaţii Orientali respectiv oamenilor care au fost: *Lângă Scaunul Domnului*.Carte lui Wass a fost tradusă în limba română de Corneliu Câlţea şi a apărut la Editura Mentor Târgu-Mureş în 2000, după ediţia de bază *A funtineli boszorkány* din 1959

Dumitru Chioaru pune problema *spiritului transilvan*, în argumentul volumului *Arta comparaţiei*, unde vorbeşte de cariera lungă a acestui spirit, începând cu iluminismul şi până la sfârşitul secolului XX, subliniind trăsăturile fundamentale ale acestuia (trăsături identice cu cele enumerate de ceilalţi eseişti) şi evidenţiind continua pendulare a ardelenismului între europenism şi etnicism, între deschidere universală şi închistare provincială. Eseistul crede că „spiritul creator ardelean poartă amprenta unei tradiţii, istorii, geografii şi psihologii umane, care-l diferenţiază de al celorlalte provincii româneşti, într-atât încât poate marca o identitate culturală bine conturată în sine, dar şi în raport de o parte cu cultura naţională ca unitate în diversitate şi de altă parte cu cea europeană, cel puţin din zona Europei Centrale. De la Şcoala Ardeleană la şcoala Echinox-ului, această cultură a oscilat permanent, cu mişcări sincronice, ca iluminismul Şcolii Ardelene, sau anacronic, ca sămănătorismul**,** între tentaţia integrării europene şi cea a retragerii în etnicul românesc [...] În toate însă se pot observa, ca trăsături fundamentale şi distinctive pentru spiritul ardelean, seriozitateaconstructivă şi sobrietatea stilistică, într-o continuitate ce subliniază genul proxim prin deschiderea reprezentată de nordul autohton spre Europa, dar şi diferenţa specifică faţă de balcanismul sudului românesc" (Chioaru, 2009, 5).

E incontestabil faptul, că diferitele definiţii şi interpretări ale conceptului lasă loc unor critici. Acestea vizează în special contradicţiile interne ale definiţiei şi vagul, imprecisul formulărilor. Ceea ce s-a dovedit eficient şi operaţional se referă la valorificarea unei moşteniri culturale, importanţa şi inevitabilul cunoaşterii reciproce. Aşa cum semnalează

Nicolae Balotă, unele aspecte din filosofia culturii profesată şi formulată de Lucian Blaga şi teoria *localismului creator* emisă de Al. Dima în cadrul cercului *Thesis* de la Sibiu în anii 1930 prezintă similitudini şi paralelisme româneşti cu teza helikonistă de sorginte romantică.

Ion Chinezu s-a declarat în favoarea transilvanismului pe latura comunicării interculturale, dar nu a acceptat ideea transilvană în totalitate (cf. Pomogáts, 1983, 98; Dávid, 1976, 173-184). Această comunicare interculturală ar fi trebuit să fie un rezultat firesc al convieţuirii. Factorii care l-au îngrădit au fost durerile şi traumele naţionale ale românilor de dinainte de 1918 şi cele ale maghiarilor de după. Nu e de neglijat apoi nici naţionalismul ridicat la rang de politici oficiale în diferite perioade istorice în ambele ţări. Cele mai frecvente critici aduse transilvanismului se referă la aspectul de *conglomerat estetic şi politic*, apariţia teoriei transilvaniste doar după momentul 1918, discursul construit pe negaţie şi izolare şi la faptul că transilvanismul a fost totdeauna promovat de cei care nu erau la putere şi respins de cei aflaţi la putere. John Neubauer şi Marcel Cornis Pope (2006, 34) afirmă că fenomenul nediferenţierii discursului cultural de cel politic a fost caracteristic nu doar Transilvaniei, ci întregii Europe central-estice. Angajarea politică a scriitorilor ardeleni nu e era un fenomen specific epocii interbelice. Acest tip de implicare politică intensă se poate observa la scriitorii români de dinainte şi la scriitorii maghiari de după Unire, dar nu numai. Elemente naţionaliste au existat şi în unele scrieri transilvaniste, şi în reacţiile pe care acestea le-au stârnit. O componentă fundamentală în această ordine de idei este accentul pus pe *alteritate*, precum şi *interpenetrarea diferitelor tipuri de discursuri* - culturale, politice, sociale etc. Marea ratare a transilvanismului maghiarilor şi cauza principală a respingerii lui (pe lângă imixtiunea politicului) este că nu a recunoscut *logica rolurilor inversate* care acţiona în special în anii 20, cerând românilor răbdare şi deschidere, spirit de responsabilitate, calităţi pe care, cu câteva decenii înainte, maghiarii le refuzau acestora.

Dacă în direcţia tematicii istoriste transilvanismul mai degrabă învrăjbea, în celelalte direcţii (experienţa naturii, iubirea pentru pământul natal, cultul familiei etc), experienţa culturală şi literară românească şi maghiară aveau multe puncte de convergenţă. Eseistica românească precum şi o parte a presei ardelene pune problema existenţei unui transilvanism/ardelenism românesc, o orientare regională care prezintă paralelisme şi similitudini ideatice, tematice şi terminologicecu transilvanismul maghiar.

Una din stereotipiile încetăţenite legate de ideea transilvană este aceea că discursul cultural românesc din perioada interbelică respingea cu vehemenţă transilvanismul. În presa interbelică există, într-adevăr, un filon puternic care contestă transilvanismul ca ideologie. Dar există numeroase alte scrieri care abordează fenomenul regional sau alte teme conexe cu mai multă detaşare şi mai puţin pătimaş. Există deci scrieri publicistice care acceptă transilvanismul. Eseistica românească a fost mult mai receptivă şi mai deschisă. Ion Chinezu vorbea chiar de existenţa unui transilvanism românesc, numit de el ardelenism. Mircea Zaciu nu ezită să adopte deja termenul de *transilvanism* pentru a se referi la fenomenul regional românesc.

Transilvanismul a existat ca preocupare a discursului cultural şi înainte de a fi fost sintetizat într-o teorie; câteva precepte transilvaniste premerg principiile europene ale secolului XXI; alte idei, aspecte au suferit o distorsiune care a provocat critici, acestea însă atingeau fenomenul ca întreg; există mai multe transilvanisme, mai multe faţete, aspecte ale fenomenului; transilvanismul este o ideologie regională ardeleană, cu o variantă românească şi una maghiară, cu un set de principii comune şi un şir de diferenţe; transilvanismul românesc şi cel unguresc operează cu acelaşi set de sintagme, concepte-cheie, aceleaşi idei şi argumente; transilvanismul apare şi reapare în perioade de reaşezare, de redefinire a propriei identităţi, şi e evident că are un puternic rol terapeutic. Transilvanismul este alternativa la centralismul naţional, promovează ideea determinismului spaţial al mentalităţilor şi a culturii.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România. 1920-1980*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1981.
Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Prozatori români ai secolului XX, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.
Chinezu, Ion , *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*. Editura Revistei Societatea de mâine, Cluj,1930.
Chioaru, Dumitru, *Arta comparaţiei*, articole, eseuri şi studii de literatură română şi comparată, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009.
Dávid Gyula, *Találkozások*, Editura Dacia, Cluj, 1976.
Feischmidt Margit (ed.), *Erdély-(de)konstrukciók. Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum-PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2005.
K. Lengyel Zsolt, *A kompromisszum keresése,* EdituraPro-Print, Miercurea Ciuc, 2007.
Kuncz Aladár, *Erdély az én hazám*, în *Erdélyi Helikon*, 1929, nr. 7, aug.-sept., pp. 487-492.
Kuncz Aladár, *Tanulmányok, kritikák*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1973.
Ioan Lupu, *Povestitori unguri ardeleni, antologie*. Cu o prefaţă de Liviu Rebreanu, colecţie enciclopedică editată de Fundaţia culturală Regele Mihai I, 1928.
Lovinescu, Eugen, *Figuri ardelene*, Editura Librăriei Diecezane, Arad, 1925.
Neubauer, John–Cornis Pope, Marcel (ed.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*. I-III. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2004/2006.
Păcurariu, Francisc, *Românii şi maghiarii de-a lungul veacurilor*, Editura Minerva , Bucureşti, 1988.
Pomogáts Béla, *A transzilvánizmus*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.
Pomogáts Béla, *Magyar irodalom Erdélyben(1918-1944)*, Editura Pallas-Akadémia, Miercurea Ciuc, 2008.
Popa, Mircea, *Tectonica genurilor literare*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1980.
Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj, 1996.
Todor, Avram P., *Confluenţe literare româno-maghiare*. Eseuri, Îngrijirea ediţiei, note şi prefaţă de Dávid Gyula Editura Kriterion, Bucureşti, 1983.
Veres Valér, *Identitate etnică vs. identitate naţională în poziţie minoritară*. in Altera 26/27, anul XI, 2005.
Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă. Transilvania*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.

NAIPAUL – COLONIAL AND POST COLONIAL ALIKE

Adina-Maria Paicu
Lecturer, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract:This paper deals with Naipaul's position in the context of post-colonial theory, considering him as a member of the Indian diaspora – two approaches leading to a discussion of his Indianness. After a bio-biographical introduction to Naipaul (the man and his work) a first step would be to determine those elements in Naipaul's writings which allow us to consider him from the point of view of his belonging to the post-colonial literature in general, and to the Indian diasporic writing, in particular. A second step would be to establish the relationship between the biographical and autobiographical elements in Naipaul's travelogues, with a special stress on his Indian heritage: to what extent does Naipaul's Indianness inform his fiction and non-fiction? What triggers the numerous adverse reactions to some of his writings (such as his comments on Islam and the Muslim world, or even on India? What justifies an unfavourable response such as Derek Walkott's? Is Naipaul's decision to stop writing fully motivated and acceptable?

Keywords:VS Naipaul, Indianness, Post-Colonial Literature, Biography and Autobiography, Indian Heritage

Date: 2001, December 7. Location: Stockholm, Sweden. Event: Nobel Award ceremony. Awardee: Sir Vidiadhar Surajprasad Naipaul (See Fig, 1). It was on this date and at this particular location that Naipaul delivered *Two Worlds* – his now famous Nobel acceptance speech – to the distinguished guests of the Swedish Academy. Naipaul began his lecture by citing Proust, according to whom "a book is the product of a different self" from the daily self of the person who wrote it. In order to understand it, we should search deep in our souls, try "to reconstruct it there" and then we would probably reach it. It is in the light of this statement that we should approach the biography, or even autobiography, of all those who depend on inspiration:

"All the details of the life and the quirks and the friendships can be laid out for us, but the mystery of the writing will remain. No amount of documentation, however fascinating, can take us there. The biography of a writer – or even the autobiography – will always have this incompleteness." (Naipaul, *Two Worlds*)

He then continues with a concise presentation of the history of his native Trinidad, the adoptive home of his parents and the other indentured Indian workers in the West Indies. It is like an incursion into the colonial past and postcolonial present, an attempt at self-discovery and self-understanding, an invitation to the two worlds of his childhood – his grandmother's house and the world outside which, by its excluding attitude allowed the new the new arrivals to live their own private lives in their own ways, in their own "fading India". In the world outside young Naipaul learned the rudiments of his Indian heritage – language, traditions, religion – and by meeting his Indian Muslim neighbours he became aware of the existence of the *other*. But the world outside was much more powerful. Even if the his elders were observing the ancient customs and religion, organizing ceremonies and readings of sacred Sanskrit texts, their "ancestral faith receded", with a sense of not belonging to the present, and all possible links with India were severed. We are witnessing the colonizing process in a nutshell. Naipaul's Trinidad is a cosmopolitan world, where the Hindu meets the Muslim, the

Africans or other people of African descent meet the whites and the non-whites – English, Portuguese, Chinese – all surrounded by areas of darkness.

Fig.1

Sir V. S. Naipaul receiving his Nobel Prize from His Majesty King Carl XVI Gustaf of Sweden at the Stockholm Concert Hall, 10 December 2001.

And here we come to another connection we have been looking for: the writer's motivation of his subsequent trips to India, the source of his Indian travelogues, the essence of the present study. Naipaul testifies to his indebtedness to Nehru and Mahatma Gandhi, to Rudyard Kipling and John Masters' books on India and the British Raj, even the romances written by women writers.

(Un-)willingly we have touched upon a few of the concepts we will develop upon: biography and autobiography, the travelogue as literary genre, colonial/post-colonial literature, Orientalism, the backlash of the Empire – all meant to draw a portrait of Sir Vidiadhar Surajprasad Naipaul, the Indian who shocked the Indians in his attempt to find his roots in the areas of darkness surrounding him and his world.

Date: May, 2008. Location: Jamaica. Event: the Calabash Literary Festival. Nobel Prize Laureate Derek Walcott launches an unexpected attack upon his fellow Nobel laureate, Sir Vidia Naipaul. The unprecedented attack was dutifully mentioned in *The Observer* as follows: "A wickedly humorous poem by a Nobel prize winner has drawn more blood in a vitriolic feud between literary lions." As surprising as it may seem, Derek Walcott's attack on his Nobel fellow triggers questions that only find answers in Naipaul's writings. Walcott – better known for his narrative poem *Omeros*,deeply indebted to Homer's Odyssey – and Naipaul – a similarly fêted novelist and travel writer – fit into the same picture of postcolonial, diasporic writers. What is, then, the reason(s) of such a fierce and apparently unjustified attack? I navigated the net with the declared purpose to find an answer to this question. After having visiting thirty Internet sites at least, I gave up, and decided to stay on the safe side, and not interfere between two giants of world literature.

Nevertheless, *The Mongoose*, is a highly humorous, surprising attack on Naipaul, the man and the writer. It was first read at the Calabash Literary Festival in Jamaica. Walcott attacks Naipaul's writing technique ('each stabbing phrase is poison'), directly addressing two of his novels, *Half a Life* and *Magic Seeds*: 'The plots are forced, the prose sedate and silly / The anti-hero is a prick named Willie.'

Such a violent attack by a fellow writer invites to an investigation into the biographical elements in Naipaul's life which could (un)justify it. **Who is, then, Naipaul**?

A biographical account may sound rather dry: eighty years ago, on August 17, 1932, Naipaul was born in Chaguanas, Trinidad, into a Hindu family, belonging to the approximately 145,000 Indians who came to Trinidad between 1845 and 1917. About 85% of them were

Hindus, and only 15% were Brahmins. Writing about the unfriendly reception of the Indians by the local population of Trinidad, Bridget Brereton stresses the humble social position assigned to the new-comers by the"planters, officials, upper-class whites, educated colored and black Creoles and the black working class" once they became aware that the Indians were there to stay. (Brereton, 110) It is in this tropical Trinidadian space with its multi-ethnic population and multicultural atmosphere that we find the explanation of a certain degree of preoccupation with, or obsession of the marginality detected when reading his books, the writer's feeling that his native island, or the other countries visited, and their inhabitants – Christian, Muslim, or Hindu – are totally irrelevant to the (post-) colonial centre. During his boyhood on the island, Naipaul resolved to get away in five years' time. He was only twelve then, and he kept his promise. At eighteen, he travelled to England to read literature at Oxford on a government scholarship, never to return. A Knight of the British Empire, Naipaul was conferred the Nobel Prize for Literature in 2001.

In *Indians Abroad: A Story from Trinidad*, Namit Arora provides additional information about the Naipauls. Obviously, Naipaul was not a poor Trinidadian of Indian origin. In spite of his documented extraction from the former indentured workers who had crossed the seas for a better, well-paid for job in the colonies of the British Empire, Naipaul's father was a journalist and a writer. His marriage into the Trinidad based influential family of politicians and writers of Capildeo. Even today, situated about eleven miles away from Port of Spain, the little town of Chaguanas boasts the so-called *Lion House* – Naipaul's birthplace.

Namit Arora lists at least **three recurrent themes** in Naipaul's writings: (1) **"post-colonial identity and nationalism"**; (2) **"the fiction of history and the history of fiction"** and, (3) **"home and belonging in a world characterized by flux, movement and cultural contact."** Arora wonders at the extent to which Trinidad informed Naipaul's view that all those countries he had visited and written about are "half-made – full of rage, hysteria, or mimic men – trapped in narrow identities, short on self-awareness," and questions the "dysfunction" of Trinidadian society which either "has constrained his way of seeing," or expanded "his powers of observation and analysis." The impact of native Trinidad on Naipaul's achievement as a writer cannot be denied. It is an impact that awoke in him

"the curiosity… for the larger world, the idea of civilization, and the idea of antiquity. It is the island which gave him to the world as a writer, which "had given me the themes that in the second half of the twentieth century had become important; had made me metropolitan in a way quite different from my first understanding of the word." (*EA*, 153)

On the other hand, Naipaul discusses the intimate relationship between India and England, an India he equals to an "un-English fantasy", which the Indians of India could not possibly comprehend. This journey of self-discovery had a well-defined reason:

"I was travelling to the peasant India that my Indian grandfathers had sought to recreate in Trinidad, the 'India' I had partly grown up in, the India that was like a loose end in my mind, where our past suddenly stopped. There was no model for me here, in this exploration; neither Forster nor Ackerley nor Kipling could help. To get anywhere in the writing, I had first of all to define myself very clearly to myself" (*EA*, 169).

We have thus approached the concept of Indianness which – considering India's huge territory, and its ethnic, religious, and linguistic diversity – turns to be difficult to define. We shall always find ourselves in the danger of leaving aside all those who – from certain ethnic, religious or linguistic reasons – do not belong to that particular majority we call 'Indian'; and in the case of India, we are talking about millions of people.

In "Prologue to an Autobiography" Naipaul develops on his beginnings as a writer and the pressures all the "upheavals and moves" exerted on him, and comes to the conclusion that the discovery of the subject amounts to half a writer's work, and that his life was

"varied, full of upheavals and moves: from grandmother's Hindu house in the country, still close to the rituals and social ways of village India; to Port of Spain, the negro, and G.I. life of its streets, the other, ordered life of my colonial English school, which is called Queen's Royal College, and then Oxford, London and the freelances' room at the BBC. Trying to make a beginning as a writer, I didn't know where to focus." (*FC*, 26-27)

The beginning of Naipaul's writing career – when he was almost twenty-three – was materialized in his first novel, *Miguel Street*, published in 1959, after *The Mystic Masseur*. It was written in only six weeks, in 1955, when Naipaul was working part-time for the BBC Caribbean Service, and sends the reader back to the writer's memories of his childhood and neighbours in Port of Spain:

"Every morning when he got up Hat would sit on the banister of his back verandah and shout across,

'What happening there, Bogart?'

Bogart would turn in his bed and mumble softly, so that no one heard, 'What happening there, Hat?'

It was something of a mystery why he was called Bogart; but I suspect that it was Hat who gave him the name. I don't know if you remember the year the film *Casablanca* was made. That was the year when Bogart's fame spread like fire through Port of Spain and hundreds of young men began adopting the hardboiled Bogartian attitude.

He was the most bored man I ever knew."

(*Miguel Street*, 1)

His next novel, *The Mystic Masseur* was published in 1957. Its tone was similar to that of *Miguel Street*, but was set among rural Indians in Trinidad. It told the story of Ganesh, a chancer who progresses from failed teacher to masseur to entrepreneur, ending up as an author and politician. The success of the novel cannot be doubted. The *Sunday Express* critic called *The Mystic Masseur* "the deftest and gayest satire I have read in years." The *Sunday Times* reviewer called Naipaul "a sophisticated and witty young Trinidad novelist who immediately takes a front-line place in the growing West Indian school" (French, 179). Other reviewers were not so enthusiastic, as Diana Athill who opinioned that the favourable reception of the book was due to a passing British interest in new writing from the colonies, and particularly the West Indies; at the time, "it was easier to get reviews for a writer seen by the British as black, than it was for a young white writer, and reviews influenced readers a good deal more then than they do now."

Naipaul's third novel, *The Suffrage of Elvira* (1958), was awarded the Somerset Maugham Award. This satirical novel revolves around the election process in Trinidad, and describes the almost *commedia del'arte* circumstances informing the democratic process and the consequences of political change. It is also an incursion into multicultural Trinidad, insisting on the effects the election process may have on the various ethnic groups of Trinidad, which include not only Naipaul's co-nationals – the Hindus – but also the Muslims, and the Europeans:

"Democracy had come to Elvira four years before, in 1946; but it had taken nearly everybody by surprise and it wasn't until 1950, a few months before the second general election under universal adult franchise that people began to see the possibilities." (*SE*, 1)

*The Suffrage of Elvira*was followed by *A House of Mr. Biswas*. Worldwide acclaim followed its publication in 1961. As it is the case with Naipaul's novels in which autobiographical elements prevail, it is about the Indo-Trinidadian protagonist Mohun Biswas' strivings for success, his failures, and his final achievement of owning his own house despite his unhappy marriage. Over and over again, Naipaul is using a personal, postcolonial perspective to view a vanished colonial world, his father's world.

Multiculturalism is the main feature of *The Mimic Men* (1967). The protagonists are an unusual mixture of races: Indian (Singh), Chinese (Hok), French (Deschampsneuf), African (Browne). The basic problem is identity, which inevitably leads to the question of race, and the multiple and sometimes unpleasant problems of living in a society which is better described by its heterogeneity. Is there a certain specificity of such a multicultural, multi-ethnic population? Have the indigenous populations simply disappeared? There is only one solution left to them: to imitate masters in both in dress and attitudes. Interviewed by Shankar Israel, Naipaul referred to his concept of "mimicry" which he discovered at work in all the postcolonial societies he wrote about: "The people I saw were little people who were mimicking upper-class respectability. They had been slaves, and you can't write about that in the way that Tolstoy wrote about, even his backward society – for his society was whole and the one I knew was not."

Naipaul was awarded the Booker prize for *In a Free State* in 1971. The structure of the volume is not so unusual if we consider his later travelogues: Naipaul includes three short stories – the title of the third one is in *In a Free State* – into a framing narrative. Its structure is symphonic, in that its different movements are working towards a not so clearly stated main theme, which could be the price of freedom.

The following novel, *Guerrillas*, was published in 1975. Commenting on the success of the novel, Peter Ackroyd considered it "a powerful and thoughtful novel," and Anthony Thwaite commended "a brilliant artist's anatomy and emptiness, and of despair." His life-long friend Anthony Powell mentioned the book in a letter to Naipaul: "It is a splendid book. How absurd of some reviewers to compare it with Graham Greene. If his name is to be mentioned at all, that should be only because your novel is a contrast to the sentimentality, phoniness, and falseness of feeling with which his works almost always abound." (French, 351).

A Bend in the River (1979) was short-listed for the Booker Prize in 1979. The setting of the novel is an anonymous post-independence African nation, and its narrator is an Indian Muslim shopkeeper whose comments on the recent developments in Africa are those of a distant outsider. Some of the reviewers of the novel recognized him as "a magnificent novelist," and *A Bend in the River* has been described a "full-bodied masterpiece." Some others were less enthusiastic and criticized the opinions and viewpoints expressed in *A Bend in the River.* The same Wheatcroft accused Naipaul of neo-colonialism, and of an "ancestral communal resentment" against blacks, while Whitaker mentions Naipaul's tendency of ascribing a "mysterious malevolence" to the Africans. Reviewing the novel in his volume *V.S. Naipaul: A Materialist Reading*, Cudjoe considers *A Bend in the River* to be "a close depiction of the gradual darkening of African society as it returns to its age-old condition of bush and blood"; such a pessimistic view is a clue to the writer's "inability to examine postcolonial societies in any depth." Following the protagonist's passage to free himself from "the constricting ties to his society's past," the novel examines "the homeless condition of the East Indian in a world he cannot call home."Last but not least, Raja does not consider him to be a postcolonial writer; to the contrary, Naipaul is "cosmopolitan" in that he offers an "inside view of formerly submerged peoples" for target audiences that have "metropolitan literary tastes". (Raja, 2005)

The autobiographical novel *The Enigma of Arrival* (1987) is set in England, and contains Naipaul's considerations on the contradictory perception of his place in the English countryside: first seen as frozen and unchanged, dominated by the mystical presence of the Stonehenge site, the surroundings of Naipaul's cottage in England gradually unfold as constantly changing, where the inhabitants go on living their ordinary life isolated from the world beyond. Naipaul also analyses his own changing of places – Trinidad replaced by New York, New York replaced by Oxford – and the subsequent understanding of his own positioning in an entirely new environment.

Naipaul's last three novels – *A Way in the World*, *Half a Life*, and *Magic Seeds* – were written over a span of ten years. As controversial as most of Naipaul's writings, *A Way in the World* (1994) was short-listed for the International IMPAC Dublin Literary Award. At the publisher's specific request, Naipaul called the book *a novel*, though his suggestion for a sub-title was *sequence* (Gussow, 1994), and a number of his reviewers preferred Naipaul's sub-title (Warwick, 1997).

Long-listed for the Booker prize, *Half a Life* (2001) is set in three continents: India, Africa and Europe (London, Berlin and Portugal). It follows the destiny of Willie Somerset Chandran, the son of a Brahmin father and a Dalit mother who goes all the way from India to England to finally become a writer and ends up in Berlin after having spent 18 years in Africa. The sequel to *Half a Life* is *Magic Seeds* (2004), which is also set in India and Europe (Berlin and London). The same protagonist returns to India, gets involved with the communist guerrillas, and finally returns to London to join a suburban, upper-middle class neighbourhood, with all its frustrations, and a pervading feeling of claustrophobia.

Travel and essay writing constitute **the second dimension** of Naipaul's work, extending over a span of half a century, an impressive total of nineteen titles which cover not only the writer's native Trinidad, the Caribbean Archipelago and India, but also Africa, the Middle East, Asia, and the Americas. In his essay, *Our Universal Civilization*, Naipaul writes: "I was travelling from the periphery, the margin, to what to me was the centre; and it was my hope that, at the centre, room would be made for me" (22). This statement is followed by the confession that his decision to live and write in London was a practical one, in that it had a "commercial organization" and a desire for new creative "stimuli" that was unavailable in 1950s Trinidad (22). It is a conviction repeated by the narrator in *The Enigma of Arrival* who realizes that his "literary life... was to be elsewhere" (*EA*, 108).

The Middle Passage (1962)is the outcome of Naipaul's voyage to Trinidad, British Guiana, Suriname, Martinique and Jamaica in 1961. One interesting detail about the book is that – besides his own comments on the countries visited, he also sends to other travel writers, such as Sir Patrick Michael Leigh Fermor, the famous British author of travel books who was once married to a Romanian descendant of the princely Cantacuzino family. Writing about the book, Sybille Bedford came to the conclusion that its essence resides in the "perennial conjunction of historical misconduct with present and intrinsic human weakness"; it describes and explains "the spiritual chaos and material shortcomings of modern life in some post-slaveholding societies." (Bedford, 1963)

All the recurrent themes of his travelogues are announced in this first travel book: slavery and race, colonialism and post-colonialism, the position of the South Asian Other in the countries of adoption. More than once Naipaul-the-traveller has been compared to Conrad. Just like his famous predecessor, Naipaul was a globe-trotter who managed to capture the extent to which a foreign culture – with its repository of customs and traditions – is assimilated or not into a larger whole.

Two years later, *India: An Area of Darkness: A Discovery of India* was published. It is a detailed, rather gloomy and heavily pessimistic account of the writer's first voyage to India, the first travelogue of his Indian trilogy. The anecdotal and descriptive style of the narration is heavy with the acute disillusionment of the author and the feeling of not belonging.

The second volume in the trilogy, *India: A Wounded Civilization*, was published in 1977. It was the outcome of his second visit to India, during the Gandhian Indian Emergency period (26 June 1975-21 March 1977). There is no sentimentality in this portrait of 20th century India, the product of centuries of foreign occupation and oppression, be it the four hundred years or so of Muslim rule, or one century and a half of British occupation. More than that, this trip to India is another adventure in self-discovery:

"An inquiry about India – even an inquiry about the Emergency – has quickly to go beyond the political. It has to be an inquiry about Indian attitudes; it has to be an inquiry about the civilization itself, as it is. And though in India I am a stranger, the starting point of this inquiry – more than might appear in these pages – has been myself." (*IWC*, xi)

India: A Million Mutinies Now (1990) is the third of Naipaul's Indian trilogy and a more optimistic account of the author's encounters, a reconciliation with his ancestral land, now "a country of million mutinies," a country profoundly marked by visible signs of self-awareness and an incipient intellectual life, heretofore completely neglected:

It closes the cycle, and is a more optimistic account of India than the other two. Naipaul witnesses the eccentricities of Indian daily life, over and over again commenting on the Indians' particular way of coping with the obvious poverty and disorder unusual to a Westerner's eye. It is a more optimistic book than the other two. In the last chapter, *The House on the lake: A Return to India*, the author summarizes his experience during his third visit to India, this being a reconciliation with the past and a kind of unexpected way of asking for forgiveness.

Eight years later, Naipaul published two further volumes: a travelogue – *A Congo Diary* – and a volume of essays – *The Return of Eva Perón and the Killings in Trinidad*. Writing about the latter volume of essays, Selwyn R. Cudjoe notes that *Killings in Trinidad* picks up four themes from Naipaul's earlier work: (1) the attack on Caribbean Black Power; (2) the attack on sympathetic white liberals; (3) the concept of colonial mimicry; and (4) "the inability of individual colonial subjects to free themselves from the debilitating effects of their past". (Cudjoe, 167) For Cudjoe however, the essay "added nothing new to the ideas he had presented in earlier works" (170). Cudjoe is thinking of ideas like those in the 1970 essay, "Power?" where Naipaul argues that "in the islands the intellectual equivocations of Black Power are part of its strength. After the sharp analysis of black degradation, the spokesmen for Black Power usually became mystical, vague, and threatening." (248)

As controversial as all his public statements on Islam, *Among the Believers: An Islamic Journey* was published in 1981, and is a traveller's account of a six month journey that took him all the way from the UK to fundamentalist Iran, to separatist Pakistan, and as far as Malaysia and Indonesia. Naipaul's idea was to approach traditional, pre-Islamic nations – Iran, Pakistan and the other east-Asian nations – leaving behind the traditionally Arab world, and dealing only with what he called "the converted people". As it is always the case with Naipaul's travelogues, we are listening to a choir of voices – not always in harmony – expressing their views on Islam: clerics, like Ayatollah Sadegh Khalkhali, and lay men, even Communist, such as Bezhad – in Khomeini's Iran; scholars and students of Islam of Indian origin in contemporary Muslim Pakistan, to which the shepherds in the mountains added an ancient, pre-partition, and even pre-Islamic dimension; the conversations with Malaysian Anwar Ibrahim, a follower of Ayatollah Khomeini, striving for the awakening of his people; poets and Koranic scholars in Indonesia, doing their best to reconcile Islam with the old traditions of the country.

In 1989, Naipaul published *A Turn in the South*, a rather surprising departure from previously exotic locations, in his attempt to understand the problems of the American South, made easier by the writer's Caribbean background. In this case he deals with the African Americans – the Blacks – of the American South, and the book may be seen as a new understanding of the author's perception of the South. Naipaul's conclusion is surprisingly optimistic: far from the racial violence the South identified with, Naipaul discovers striking similarities between the Caribbean island-states and the states of the American South, pointing to parallels between the histories of the two, and highlighting those differences brought about by slavery and, eventually, freedom. The value of the book resides not only in his memories of his own culture and its history, but also in the thoughts and ideas of the

people he meets – which is valid for all his other travelogues. The writer focuses not so much on the difficulties he faces as a traveller in the Southern States; he is mostly interested in those particular events and ideas which have shaped this part of the USA.

Meanwhile, Naipaul had allowed Gillon Aitken to collect all his correspondence with his father, and the other members of his family during his three years stay at Oxford. The book, *Between Father and Son: Family Letters*, was published in 1999, and is a moving epistolary collection which offers an insight into the tight family ties within a Trinidadian Hindu family, on the Oxford student community, and on the literary community of Trinidad and London during mid-twentieth century.

The essence of *Reading & Writing: A Personal Account* (2000) is found in two essays which form the core of the book. The volume was reviewed by Laura Ciolkowski in *The New York Times* (September 10, 2000). The reviewer insists on (1) Naipaul's progress "whose struggles with the modern novel and its 'metropolitan assumptions about society' ultimately force him to clarify his own literary project" and (2) "Naipaul's relationship to India and the complex literary and cultural inheritance that has been the catalyst for his life's work." According to Laura Ciolkowski, there is a close relationship between the two essays, because Naipaul comes to see that the world of the modern novel is predicated upon the magical disappearance of his own colonial past: "Unlike the metropolitan writer I had no knowledge of a past. The past of our community ended, for most of us, with our grandfathers; beyond that we could not see."

The Writer and the World: Essays– (2002) is another collection of essays that cover Naipaul's fierce and sometimes much debated criticism upon and understanding of the countries visited, such as India, his native Trinidad, Zaire. In his extensive review to the same volume of essays, Algis Valiunas (2002) agrees that *The Writer and the World* is one of those works incapable of making its readers happy, that it takes "a very cold eye to take in and render a world as hard and bitter as this one," a quality which Naipaul has cultivated all along his life.

A Writer's People: Ways of Looking and Feeling (2007) is a collection of essays a in which Naipaul discusses how other writers – such as Flaubert, Anthony Powell, Evelyn Waugh, and Derek Walcott – have influenced his own writing. The publication of the book attracted criticism in British literary circles for its ungentle treatment of several notable authors, and in particular of Anthony Powell's novel-sequence *A Dance to the Music of Time*, especially since Powell was an old friend of Naipaul's. In his review of the book, Radhakrishnan Nayar comments on Naipaul's critical insights and "sovereign contempt for authorities and schools," and stresses the idea that "he [Naipaul] is really telling us how he got the language and the ways of seeing that have made his books the most provocative and cruel literary analysis we have of the post-colonial situation."

CONCLUSIONS:

Thus far I have completed a bibliographical survey of Naipaul's fifteen works of fiction and nineteen works of non-fiction. From *The Mystic Masseur* to *Magic Seeds*, his fiction is a life-long search for an identity. Whatever the title, the author finds himself in his books, which obsessively take the reader to his native Trinidad – *The Mystic Masseur*, *The Suffrage of Elvira*, *Miguel Street*, *A House for Mr Biswas*, *The Mimic Men* – but also to London, Berlin, India or Africa. His characters are of are either Indo-Trinidadians or Indians.

On the other hand, the non-fiction books are journeys of (self-) discovery. Whether they are set in the Caribbean islands, in Africa, India, or America, Naipaul reveals himself as an Indo-Trinidadian, whose Trinidadian background explains his particular stance as regards the countries visited. We may question – to cite Namit Arora again – the extent to which Trinidad made Naipaul see the societies visited as "half-made, full or rage, hysteria, or mimic men,

trapped in narrow identities, short of self-awareness." Arora proceeds by asking: "Did the dysfunction of his own society in early/mid-20th century constrain his way of seeing, or did it expand his powers of observation and analysis?" (Arora, 2011)

In *The Enigma of Arrival*, Naipaul confesses his indebtedness to the island which had given him, first, the world as a writer, then the themes of importance in the second half of the twenty-first century, and – last but not least – had made him metropolitan "in a way quite different from [his] first understanding of the world." (*EA*, 153, qtd. in Cudjoe: 1988, p. 218)
In *Our Universal Civilization*, Naipaul himself comments on some essential, defining features of the Indians in Trinidad, on their indebtedness to ancient rituals and holy texts and epics, cultural markers which helped them understand "the wholeness" of their world and "the alienness" of the world at large. In what follows, we can see Naipaul explaining his family's propensity for literature. What is interesting is that Naipaul thinks his father's intimate wish to become a writer came to him with his acquisition of English:

"[...] in spite of the colonial discouragements of the place, an idea of the high civilization connected with the language came to my father; and he was given some knowledge of literary forms. Sensibility is not enough if you are going to be a writer. You need to arrive at the forms that can contain or carry your sensibility; and literary forms – whether in poetry or drama, or prose fiction – are artificial, and ever changing." (*OUC*, 1990)

The social adjustments they had to face went along with the writer's "personal intellectual growth" (Naipaul, 1990). The extent to which his Indian-Trinidadian background and the difficulties mentioned above inform his understanding of the Other and find way into his three Indian travelogues will be discussed further on.

IDENTITY DILLEMAS OF LITERARY EXILE

Nicoleta Sălcudeanu
Scientific Researcher, Institute for Social-Human Sciences "Gheorghe Şincai" of the Romanian Academy, Tîrgu Mureş

Abstract: The problem of the wandering writer becomes that of the wandering writing. The writer finds his shelter in difference and double identity. Banishment may be a new birth, a founding energy. The contemporary cultural orphanage eludes the terror of temporality, its present state represents an emancipation from metaphysical oppression and goes straight to immediacy, that means a new perception of the world, an assumed banishment and an easy resignation. Ubiquity becomes a way of life.

Keywords: identity, exile, literature, writing, culture

The ellipse drawn from man's metaphysical exile towards the shedding of his work goes through a vast existential loop (metaphysical, historical, geographic, temporal and spatial). Improving evil as a way of facing time justifies a conduct of redemption through suffering. The chance of redemption is given to art and literature, precisely by the act of evil, which allows its erosion, its ontological despair, as Guy Scarpetta shared his point of view: "To make Evil to become symbolic may even be a guarantee for it to enter a little less in reality."[1] The fact is that exiled literature makes the most brutal connection to reality, it represents the literary expression found in the closest proximity of literality. And it is also the magnificent chance of returning to the protective space of the metaphysical matrix, after a repeated, fierce, and, why not, victorious, confrontation with mundane evil. The dictionaries generally define the notion of exile as "a punishment applied in some countries for political offenses, consisting in the expulsion of a citizen from the country or the locality where he lives; voluntarily leaving someone its own country or town, usually to escape a persecution. " The dictionary definition lacks the recontextualization of the concept of exile in contemporary terms.

In biblical terms, the idea of the making of the being necessarily implies that of the exile, the auroral moment of the fracture between the transcendent and the mundane or, according to the clues offered by Jean Starobinski, a consistent and subtle researcher of alienation,"In European culture, exile and distance are determined by the myth of the banishment of Paradise, so early on, the feeling of sadness could be related to expatriation or exclusion from a religious order, a supposed source of happiness and joy."[2] Casting out of paradise is the imminent vertical fall in the secular-horizontal manifestations of contextualization, so the genotype is betrayed, little by little, through successive amnesia, making living a kind of low-dose hybris. But the trajectory of the barely perceptible series of small betrayals of the prime model describes, paradoxically, an ascending curve that seeks to be fulfilled by the rediscovery of the lost paradise , but unconsciously, and somewhat with christian cautions, to the extent that "True Exile has no purpose, it is not a journey but a way to nowhere," as Eugen Vasiliu warns us, in his work *Decalogul exilului,* the sixth

[1] Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului*, Edit. Polirom, Iaşi, 1997, p. 7.
[2] *Ipostaze ale melancoliei*, interviu cu Jean Starobinski, realizat de Radu Negruţiu, în *România literară,* nr.51-52 / 23 decembrie-12 ianuarie 1999, p. 44.

commandment:" Do not want the country and the luck of another individual. "[3] That means that man's exile in the world will never truly be secular. This hybris appears to be the sign of a dual process: either it looks at the proportions and the original dimensions, or the new condition seems to be meant for a worthy exile, the new edifice then acquires the role of an identity manifesto. And so we come to the deviance of the behavior of the exiled, condemned, as Sorin Alexandrescu argues, to invisibility: "the immigrant is a man without a face, but with a mask (" the southern "," the eastern "," the Asian ", the" African "), without a family name, or with an impossible name to be pronounced ... "[4]. "He is not visible, as the locals do," he does not benefit from "social visibility", and then he resorts to the display of his identity marks, with allusion to the original, to the "infinitive", but in the "conjugated", amnesic, even emphatic, form of the "identity manifesto". That's why the invisible man's designs are bigger, more adorned, "high like no other", his books more pathetic. After all, his grandiloquence has two functions: the recovery of memory, the image of Heavenly Jerusalem, an envelope function, and then that of the recovery of his social visibility. Gradual forgiveness, the dropping of the anamnetics supply worn in the exile, is inversely proportional to the rhetoric of construction, regardless of the building material used (the word or the brick, the musical note or the chromatic paste), it expands, somewhat emphatically, as the memory decreases.

The idea of exile is nourishes, although it starts from a divine pattern and from disorder, a projection to the time before Creation, it is also nourished by the distraction of a sense without the cardinal points of the organized world. The double nature of nonfixation enriches the content of historical exile and, on the other hand, mythical exile can console and steer at some point the ontological wandering. Jean Delumeau confirms that "To some extent, the return to mythology was a way of dreaming at the age of gold. It offered the opportunity to recreate an imaginary realm where wonderful eternal young beings expose their delightful bodies", but also warns us of the possible punitive connotation of the image of paradise which lies behind its appearance of consoling therapy, proof that "In the sixteenth and seventeenth centuries - (...) - the belief that the terrestrial paradise still exists somewhere at the end of the world as an oasis of forbidden happiness has slowly disappeared". Conversion to realism that has not yet been painless. Because one has never dreamed so much as in these two centuries of golden age, the Blessed Islands, the Fountain of Youth, the idyllic pastoral, and the Land of Abundance "[5]. The idea of sin will always accompany the heavenly revery and will always convert it into melancholy.

A resignation from the status of "citizen of the world" in favor of that of the subaltern meaning as prisoner of identity, in its melancholic sense, often seems to be no symbolic suicide, then regression at the stern stage, entomologically speaking. The appeal to the miraculous space of mythology, on the other hand, by the existential contrast, only deepens the alienation together with the merging into the magma of a world in which identity knows a state of diffuse aggregation, remains a vague projection to the future.

An ethics of weakness and behavior as from the inside of time, and not "as at the beginning of the world" according to the new identity theories, the weak thought hypothesis posited by Gianni Vattimo (it is not known how valid today when the idea of Center does not seem so rebarrant, and the idea of returning to steady models is no longer disowned with the same vehemence) adds seemingly chances for the exiled writer to live his art in a "joyful" dissemination, free of coercion of the idea of a "strong" center. He is not where most people seek him: not in the mythical geography, nor in the consolation of auroral temporality, but in

[3] Eugen Vasiliu, *Decalogul exilului*, în *Exilul. Secolul 20*, p. 19.
[4] Sorin Alexandrescu, *Invizibilitatea emigrantului*, în *Exilul. Secolul 20*, p. 218.
[5] Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului,* Edit. Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 103.

the middle of alienation. He lives in the lightness of being. It is a seductive hypothesis, but this does not seem to solve the problem of being, it represents another utopia. Superb, but utopian.

To act, as an exiled, like at the beginning of the world is the utopia that only the spirit can propose, the literature in this case. It is the illusory meaning that can be rebuilt at the core of the derivation. That is, in existence. This involves a specific type of discourse and a wealth of themes and motifs with an obsessive substrate that is organized at the surface of the text, spraying from liming depths. The specificity of the literature of exile has, rather than a differentiated poeticity, at least a special emotional arsenal, motivated by the existential sense of dislocation. The fate of the uprooted writer (in a broad sense) repeats the mythical script of the wicked Jew[6], destined to endlessly wait for the second coming, the damned, captive of time, but a dilated, avenging time. Scriitorul este blestemat a fi ultimul om pe pământGuy Scarpetta (Eloge of Cosmopolitism, Éditions Grasset & Fasquelle, 1981) articulates a few lines of essential force of uprooting and conceptually crystallizes a problem over which the vast majority of researchers have leaned in a rather veiled empiricism. He uses Baudelaire's example to illustrate how the writer succeeds and even has to dismantle what in Scarpettian terms is called the "ideological rooting device." The poet "evokes departures, journeys, fleeing, searching for an impossible exterior, offering" as Ahasvèr the wanderer and the apostles, and who, Running by the dinghy with his bitch, runs all his life on trains and on ships. "Apostle," "wandering jew": mythical figures of "without a head", dragging the cohesion of the world into their endless diaspora "[7].

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Sorin, *Invizibilitatea emigrantului*, în *Exilul. Secolul 20.*
Delumeau, Jean, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului,* Edit. Humanitas, Bucureşti, 1997.
Ipostaze ale melancoliei, interviu cu Jean Starobinski, realizat de Radu Negruţiu, în *România literară,* nr. 51-52 / 23 decembrie-12 ianuarie 1999.
Meyrink, Gustav, *Golem*, Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
Scarpetta, Guy, *Elogiu cosmopolitismului*, Edit. Polirom, Iaşi, 1997.
Vasiliu, Eugen, *Decalogul exilului*, în *Exilul. Secolul 20.*
Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă*, Ed. Pontica, Constanţa, 1995.

[6] In the Middle Ages, in many variants, a Christian legend of the "Wanderer Jew" takes shape. According to it, on the day of the crucifixion, "the Jews pushed Jesus out of the praetorium, and he reached the gate. Cartaphilus, the doorkeeper of the pretorium and of of Pont Pilate, hit the Lord over his back and said, grinning: «Come on, come on, Jesus, let it go faster, why do you stay?»And Jesus, looking at him harshly, said to him, « I do, I'm leaving, and you'll wait until I come back for the second time ». And since then, since the Lord has spoken, Cartaphilus still awaits today " (Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1993, p. 78).
[7] Guy Scarpetta, *Op cit.*, p. 27.

THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN AS METALITERATURE

Alina Barbu and Raluca Apostol-Mates
Assist., PhD., "Mircea cel Bătrân" Naval Lecturer, PhD, Maritime University of Constanţa Academy of Constanţa

Abstract:The paper aims at demonstrating that the novel The French Lieutenant's Woman by John Fowles is a perfect instance of meta-literature. Starting from the idea that meta-fiction is not an imitation of reality we have attempted to highlight the fact that instead of hiding the disparity between fiction and reality, it exposes it. There are two striking features in John Fowles' novel The French Lieutenant's Woman. One is the heteroclite range of narrative techniques that the author makes use of, his novel being like a Babel tower of literary elements and styles. And the other one refers to the identity of the narrator which seems to be paradoxical as, on the one hand, he considers himself to be omniscient in the vein of pure Victorian literature but, on the other hand, he meddles incessantly in the story, revealing himself. All this being carefully looked into, the paper shapes up a theory of the plurality of voices along with the open ending provide the perfect environment for the "old" to continue within the "new" and for the reader to participate actively in the making process of fiction about fiction not about reality, which is the nature of meta-fiction itself.

Keywords: meta-literature, inter-textuality, narrative omniscience, historiography, meta-fiction

"I do not know. The story I'm telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters' minds and innermost thoughts, it is because I am writing in (just as I have assumed some of the vocabulary and "voice" of) a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God" (Fowles 95) This is one straightforward, unequivocal assertion that the author makes, assuming thereby his intention to take his narrative beyond the realm of literature, twisting the plot to meta-literature.

First and foremost, one must come to terms with the concept of meta-literature. Metaliterature along with metafiction are two terms formed with the prefix *meta* which means "pertaining to a level above or beyond". Therefore, it is literature that describes literature and fiction that describes or analyzes fiction.

According to a theorist like Patricia Waugh, "metafiction is a kind of fictional writing which continuously draws attention to its status as an artifact in order to raise questions about the relationship between fiction and reality". (Waugh 2) Nonetheless, in the words of John Barth, "metafiction is a novel that imitates a novel rather than the real world".
Fowles refers to fiction as "world as real as, but other than the world that is. Or was."

By saying so, metafiction is not an imitation of reality and instead of hiding the disparity between fiction and reality, it exposes it.

At a meta-literature level, the world of fiction created by the author gets defragmented, dismantled, with the sole purpose of joining the pieces together again.

Not only does the author question his own authority as narrator but he also makes the reader analyze some other aspects of his fiction than the plot itself. At some point he even boasts about his novel having two endings. One ending tailored to the taste of Victorian readers, as the couple Sarah- Charles is joined in holy matrimony. On the other hand, the other alternative ending suits the liking of modern readers since it links the plot to the past. In

this view, Charles is made to break up with Ernestine just to provide him with the opportunity to better himself as an individual, liberated from the constraints of marriage.

From another perspective, the novel might be approached as a history book containing facts of life, historical events and characters. Besides being a metafiction, The French Lieutenant's Woman is more precisely a historiographic metafiction. This term was coined by literary theorist Linda Hutcheon. According to Hutcheon, in "A Poetics of Postmodernism", the works which are considered to be historiographic metafictions are "those well-known and popular novels which are both intensely self-reflective and yet paradoxically lay claim to historical events and personages". Therefore, it is the process of re-writing history through a work of fiction.

In terms of plot, the story in the novel is quite simple. The novel The French Lieutenant's Woman is a late twentieth-century novel about two couples, Charles Smithson, his fiancée Ernestina Freeman, and his lover Sarah Woodruff. Sarah was allegedly seduced and abandoned by a French lieutenant but Charles gets to discover, when making love to her, that she was actually a virgin. He decides to give up his old life and start a new one by Sarah's side. He then breaks his engagement with Ernestina but sadly enough Sarah disappears and cannot be found for two years. When he finally finds her, Charles is given two options: marry her or Ernestina. This is where meta-fiction comes in place as the two characters are the embodiments of two eras, the Victorian and the Modern.

As far as features of narrative technique are concerned, there is one controversial issue which arises and gives food for thought to critics and readers alike. That is the problematic identity of the narrator.

There are two striking features in John Fowles' novel The French Lieutenant's Woman. One is the heteroclite range of narrative techniques that the author makes use of, his novel being like a Babel tower of literary elements and styles. And the other one refers to the identity of the narrator which seems to be paradoxical as, on the one hand, he considers himself to be omniscient in the vein of pure Victorian literature but, on the other hand, he meddles incessantly in the story, revealing himself:" But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes" (Fowles 95) or assuming the part of a fictional character. In doing so, he aims at raising awareness on the part of the reader as to the fact that what he is reading is purely fictional.

It is just an opportunity for the author to analyze alternative representations of the world. To this aim, he assigns to the reader the part of both fictional character, able to intrude in the narrative, and investigator, skilled at probing the hidden referential elements. These are again significant features of meta-literature. All this is made clear in Chapter 55 in the train scene where the reader gets to realize that the character he is being told about in the first place and who is minutely described by the narrator is actually the narrator himself:" Now the question I am asking, as I stare at Charles, is not quite the same as the two above. But rather, what the devil I am going to do with you? …. So, I continue to stare at Charles and see no reason this time for fixing the fight upon which he is about to engage. That leaves me with two alternatives. I let the fight proceed and take no more than a recording part in it; or I take both sides in it." (Fowles 409)

Similarly, the narrator meddles in the unfolding of events with apparently insignificant details such as the crack in the Toby jug that Sarah bought in Chapter 36: "The Toby was cracked, and was to be re-cracked in the course of time, as I can testify having bought it myself a year or two ago for a good deal more than the three pennies Sarah was charged." (Fowles 280)

By means of all these intrusions, the narrator does not only question his own identity but he also loses it. As Patricia Waugh puts it " The more the author appears, the less he or she exists". This means that each and every time the narrator takes part into the fiction his

own identity is called into question. In the end, "the language of the text produces him as much as he produces the language of the text". (Waugh 133)

Providing the reader with two different endings of his novel, the author declines his authority and admits to being on a personal quest for identity. The sense of self is explored by means of novel identities. The world of fiction is the proper environment conducive to achieving a sense of identity. In his novel, Fowles does not create the illusion of reality per se but provides the readers with guidelines in order to make them aware of that illusion. The twentieth-century perspective upon a nineteenth-century plot is the path to achieving this. The narrator detaches himself from the plot and changes perspective empowering the reader to interact with fiction: "I have disgracefully broken the illusion? No. My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken. Fiction is woven into all, as a Greek observed some two and a half thousand years ago … But this is preposterous? A character is either "real" or "imaginary"? If you think that, hypocrite lecteur, I can only smile. (Fowles 97)

In Chapter XIII for instance, Fowles says: "….a planned world … is a dead world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live" (Fowles 96) This is a solid proof of his declining the authorial omniscience and of his claiming of meta-fictional traits as the only tools meant to liberate him from literary constraints. By giving up on the objective omniscience as an author, Fowles asserts and assumes his meta-fictional vent brought about by a post-modern mind frame.

An important opposition which is tackled throughout the novel is that of reality and fiction. Through a metaphor this opposition is deconstructed in that of the reader vs. narrator. The former is seen as fictional due to the multiple interventions in the text which raise doubt regarding the identity and trustworthiness of his messages. Consequently, the reader becomes the only real figure, as he or she is placed in reality whereas the narrator dwells somewhere in between.

What is of utmost importance for the understanding of the literary construction of the novel is the concept of Intertextuality. Most theorists agree that metafiction is an intertextual technique used for self-reflexive, identity purposes. Consequently, we may say that by using metafiction Fowles did it with a view to achieving a sense of identity for himself as an author who was keenly aware of his intertextual powers. His use of epigraphs, like the riddle in Chapter I is a clear illustration of intertextuality. Both the epigraph and the title of the poem itself "Riddle" are meant to shed light on the mysterious character Sarah Woodruff who is a riddle in herself. "Stretching eyes west/ Over the sea,/Wind foul or fair,/ Always stood she/ Prospect impressed/ Solely out there/ Did her gaze rest/ Never elsewhere/ Seemed charm to be." (Fowles 3) The fact that throughout the book there are epigraphs, footnotes and quotes draws attention to its status as a narrative, breaks the illusion and try to reconstruct the Victorian era underlying that the past cannot be represented as it really happened. (Valentova 45)

All in all, as metafiction aims at creating a different universe, other than the common-sense world of everyday reality, Fowles states that this can be achieved "by preventing the reader from settling into any given context and by making him or her aware of possible alternatives to this "commonsense reality" (Waugh 90). There is no ultimate truth, no good or bad points of view, only multiple perspectives. The intertextuality, the plurality of voices along with the open ending provide the perfect environment for the "old" to continue within the "new" and for the reader to participate actively in the making process of fiction about fiction not about reality, which is the nature of metafiction itself.

BIBLIOGRAPHY

• Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. London: Vintage Books, 2004.Print.
• Lodge, David. *Modernism, Antimodernism, and Postmodernism*. Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth- century Literature. London: Routledge, 1981. 3-16.Print.
• Lodge, David. *The Art of Fiction*, Illustrated from Classic and Modern Texts.USA:New York, Penguin Books,1992.130-133.Print.
• Lyotard, Jean. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.Print.
• McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1991.Print.
• Palmer, William J. *The Fiction of John Fowles: Tradition, Art, and the Loneliness of Selfood*. Columbia: University of Missoury Press, 1974.Print.
• Randall, Stevenson. *A Reader's Guide To the Twentieth-century Novel in Britain*. Kentucky: University Press, 1993.Print.
• Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London:Routledge, 1984.Print.
• *** *Postmodernism: A Reader*. London: Edward Arnold, 1993.Print.
• ****The Cambridge Companion to The Twentieth- Century English Novel*. Cambridge: University Press,2009.192-209.Print.
• Freeman, Mark P. *Rewriting the Self. History, Memory, Narrative*. London: Routledge,1993.Print.
• Partanen, Susanne. *"Fiction is woven into all" – The Deconstruction of the Binary Opposition Fiction/Reality in John Fowles's The French Lieutenant's Woman*. Sweden: Dalarna University, 2009.Print. Web. 22 April 2018
http://du.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A518710&dswid=8289
• Reda, Hind, and Jamal Al-Leil. John *Fowles's The French Lieutenant's Woman As a Metafiction*, JKAU: Arts & Humanities. vol. 9, 19-35. Print. Web. 20 April 2018
https://www.kau.edu.sa/Files/320/Researches/51136_21362.pdf
• Valentová Dana, *Postmodern Themes and Strategies in The French Lieutenant's Woman*, Prague: Charles University. Web. 20 April 2018
https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120030339/
• Joseph, Bernadine Mary. *Postmodern Narrative Technique in The French Lieutenant's Woman*. Web. 05 May 2018
https://www.academia.edu/19939807/Postmodern_Narrative_Technique_in_The_French_Lieutenants_Woman_
https://www.bachelorandmaster.com/britishandamericanfiction/narrative-technique-in-french-lieutenant-woman.html#.WvcV3KSFMdU
https://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Main_Page

THE MONSTER WITHIN

Elena Anca Georgescu
Lecturer, PhD, Valahia University of Târgoviște

Abstract: This study endeavours to analyze Doris Lessing's novel The Fifth Child with a twofold aim in focus.
On the one hand, it is intent on demonstrating that Lessing's dystopian vision of contemporary society becomes an exploration of the limitations of realism by focusing on areas of human experience that it cannot easily convey. This has instigated her experimental realism, which combines such diverse forms as fantasy, apocalypse and myth. In The Fifth Child, which refuses to be prescriptive and always leaves the readers the option to avoid what can only be guessed at, Ben, the child is not an answer or revelation. It is a postmodern ghost-like child who enables Lessing to challenge the reliability of the real in the context of vulnerable social institutions and values.
On the other hand, it argues that The Fifth Child carries an embedded political commentary. The representation of Ben is intimately related to the 1980s and what it signified in British culture. Rather than constructing an exclusionary concept of national identity, Lessing attempts a social and political commentary on what critics have signaled as Thatcherism and the consequences of a part of Margaret Thatcher's conservative politics. The Fifth Child identifies the source of social decline precisely in the Thatcherite prioritization of the individual at the expense of society, and the related conception of the family home as an insular fortress, within which the individual is able to protect himself from the outside world.

Keywords: Realism, Thatcherism, monstrosity, society, family, individuals.

It has generally been agreed that Doris Lessing's *The Golden Notebook* remains a landmark, a transitional text in the author's literary production. It marks a change, rupturing Lessing's realism from within, and splintering her creative energies into several different directions. Nevertheless, the period between 1962 and 1974 reveals her growing awareness of realism's limitations, its ability to portray what she perceived as the fantastic nature of her contemporary world. Thus, her use of science fiction, myth, and fantasy disclosed her belief that fabulation was better equipped to render post-war realities. Furthermore, the implausible imaginative resolutions to her texts suggest that she no longer believed in a vision of good that could combat evil.

The path that Lessing has followed, however, shows that her abandonment of realism was temporary. Even though she moves away from realism to explore other literary forms, her subsequent re-examination of it leads her not to reject realism entirely, but to return to it when it seems useful. Thus, Ruth Whittacker is undoubtedly right when she notes that critics are tempted 'to give a spurious cohesion to [Lessing's] fiction, to suggest that she moves steadily from realism to fabulation, as if one excluded the other' (Whittacker 1988: 16). Realism and fabulation are not mutually exclusive: her use of it in *The Fifth Child*, *Ben, in the World*, or *The Good Terrorist*, proves the point.

The Fifth Child (1988), its sequel *Ben, in the World* (2000), and *The Good Terrorist* (1985), all have in common violence, domestic terrorism and 'abnormal children', who are the products of either their parents' illusory way of living, or their own illusion of fighting for a certain ideal.

Out of the three novels, *The Fifth Child* is probably Lessing's the most unsettling. An experimental text that eschews the codes of realistic narrative, it is an open-ended novel that

works on multiple levels and refuses the closure of meaning. Lessing does not conform to the patterns of character driven and chronological mode of narration, and she requires another kind of reading. One cannot make sense of her texts, if indeed making sense is the point here, by trying to construe them within the parameters they reject; they operate a paradigm shift. Lessing's text is a literary juxtaposition of gothic, fantasy, realist descriptions and social criticism, so that everything works by way of suggestions, resonances, echoes.

The controversy surrounding the novel *The Fifth Child* and its sequel, *Ben, in the World*, has had important consequences for the reception and critical judgment of Lessing's work in Britain. Two particular issues have preoccupied reviewers and critics. The first is the interest in Lessing's choice with regard to genre and narrative technique; the second focuses on the representation in the text of issues of 'race' and nation. Louise Yelin argues that, in representing Ben as a throwback, Lessing evokes the threat of the 'enemy within' or 'racial other.' She links this to racist elements of British Conservative Party ideology during Margaret Thatcher's governments of the 1980s, arguing that Ben's attacks on Harriet represent an alien invasion of the white British motherland by black people (Yelin 1988: 104). Yelin's argument constructs *The Fifth Child* as one of a number of texts that establish Lessing's 'exclusionary concept of national identity' (Yelin 1988: 106). This reading of the novel as profoundly racist is only possible, because she ignores the generic complexity and ambivalence of narrative perspective in the text.

Seeing these texts as racist positions is, in fact, a failure to understand what Lessing has attempted in these novels in terms of genre and narrative perspective. The novels might make much more sense, and can be seen as opposite to racism, if we are open to the variety of genres they suggest, all belonging to what Deleuze and Guattari define as 'minor literature'.

Deleuze and Guattari conceptualize minor literature as exhibiting three main characteristics: 'the deterritorialization of language, the connection of the individual to a political immediacy, and the collective assemblage of enunciation' (Deleuze and Guattari 1986: 18).

Lessing resorts to characteristics of urban gothic, the abject, the monstrous, the fantastic, concepts which help her address some of the most important desires and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultural that characterize contemporary society.

Particular relevant to Lessing's late twentieth-century fiction, the conception of 'becoming animal' constitutes an 'absolute deterritorialization…an immobile voyage' (Deleuze and Guattari 35). Deleuze and Guattari suggest that in Kafka's work 'the becoming human of the animal and the becoming-animal of the human' are part of a 'single circuit' (35) that deliberately resists mataphoricity, symbolism and allegory. This attempt to block the impulse to read the human/animal opposition metaphorically is related to the resistance to the idea of literary genre in Lessing's late twentieth-century fiction.

Contemporary monsters are intimately bound to the very human system which they inhabit, and which they subtly undermine. That is, the monster is now part of us, with us, and sometimes even within us. The monstrosity which the child embodies in Lessing's novel is a powerful subversive element that permanently damages the symbolic institution of the family. Evincing the theme of social and familial breakdown, Lessing brings readers face-to-face with the shattered, even grotesque images of the child. Her modern fable of monsterhood 'reworks Mary Shelley's *Frankenstein*' as Norma Rowen notes in her article "Frankenstein Revisited" (Rowen 1990: 41-49). Rowen is correct in saying this, but I think Lessing, through the birth of the monstrous, fifth child, reflects the failure of a fantasized boundary that characters erect to wall out the unpleasantness of the world.

'With a minor literature everything is political', observe Deleuze and Guattari in *Kafka: Towards a Minor Literature* (17). Political in the sense that the lives and individual

concerns of the characters are always linked to the larger social milieu. It is in the same sense that Lidia Vianu notices the political aspect of Lessing's novels when writing in *British Desperadoes At the Turn of the Millennium* that '[Lessing] cannot and will not separate the political from the private side of life. Her characters must constantly undergo a private ordeal, which is minutely analysed and which ultimately has political reasons' (Vianu 1999: 58). Indeed, *The Fifth Child* also carries an embedded political commentary. The representation of Ben is, as Yelin suggests, intimately related to the 1980s and what it signified in British culture. However, rather than constructing an 'exclusionary concept of national identity' (Yelin 1988: 106), Lessing attempts something rather different: a social and political commentary on what many critics have signaled as Thatcherism and the consequences of a part of Margaret Thatcher's conservative politics. Thus, although the novel is set in the 1960s, it actually focuses on its contemporary social and political context, since the novel was published in 1988.

Margaret Thatcher was a great advocate of returning to what she called Victorian values, by which she meant a belief in the traditional family unit and the need for the individuals to take responsibility for their own economic and social well being. The paradoxical approach to social cohesion characteristic of Thatcher's government is perhaps best summed up in the famous phrase uttered by Margaret Thatcher herself during a 1987 interview, that there is 'no such thing as society,' only 'individuals and…families' (qtd. in Evans 1997: 115). Though there is nothing to suggest that *The Fifth Child* engages directly with this statement, the novel engages closely with the values expressed in it, in particular the implication that individuals and families are somehow antithetical to the notion of 'society'. *The Fifth Child* identifies the source of social decline precisely in the Thatcherite prioritization of the individual at the expense of society, and the related conception of the family home as an insular fortress, within which the individual is able to protect himself from the outside world.

The novel is overwhelmingly centered on the place of David and Harriet's domestic idyll – a fortress for 'that individuality of theirs' (29). In the opening chapter of the novel, we are told that when Harriet and David met, they both recognized something familiar in the other:

Conservative, old-fashioned, not to say obsolescent, timid,…they defended a stubbornly held view of themselves, which was that they were ordinary and in the right of it, should not be criticized for emotional fastidiousness, abstemiousness, just because these were unfashionable qualities. (Lessing 7)

The use of the word 'conservative' here suggests a fundamental traditionalism, rather than any specific political position, but the core values of the couple are, more importantly, positioned as defensive. They defend their normality and typicality in their adherence to family values during the 1960s (when the novel opens), a decade when such values were being challenged. When the novel commences, these values of a traditional Victorian family seem absurdly anachronistic. The couple feels similarly 'abstemious' about establishing their home in London:

Not possible to find the kind of house they wanted, for the life they wanted, in London. Anyway, they were not sure London was what they needed – no, it wasn't, they would prefer a smallish town with an atmosphere of its own. (Lessing 13)

The Fifth Child also reflects the fractured condition of English society. The novel explicitly comments on class segregation and the socio-economic insecurity in English

society, and insists that the problem comes from within. The middle class is obviously represented by Harriet and David whose idyllic vision disregards the impending insecurity and dissension characteristic of the rest of the world. They insist on 'guarding that stubborn individuality of theirs' despite the fact that outside 'beat and battered the storms of the world' and,

The easy good times had utterly gone. David's firm had been struck, and had not been given the promotion he expected; but others had lost their jobs and he was lucky…At the end of the road there was a telephone box that had been vandalized so often the authorities had given up: it stood unusable. (Lessing 29-30)

Continually gesturing both forwards and backwards in time, the Lovatts' home is uniquely placed to facilitate the novel's critique of both Victorian and contemporary society.

Margaret Thatcher's statement that 'there is no such thing as society' but, 'only individuals and families' appears contradictory if we place it against any definition of society, on the one hand. On the other hand, she constructs a cultural nationalism inherent in conservative political frameworks. As George Lakoff discussed at length in his 1996 book *Moral Politics*, this metaphorical understanding of the nation-as-family directly informs our political worldview. He asserts that the family serves as the central metaphor in conservative politics, uniting aspects of conservative thinking that appear contradictory, even paradoxical, from the outside. According to Lakoff, a great deal of conservative thought revolves around what he terms the 'strict father model' of the traditional (which is to say patriarchal) nuclear family. (Lakoff 1996: 191)

The Lovatts and their family life represent a perfect microcosm of Thatcher's isolationist nationalism. The oppositional relation between the family and society implied in Thatcher's statement is a critical point of contradiction and paradox at the very centre of her political consciousness, and it is no surprise to find it as the focus of Lessing's criticism in the novel. This binary opposition is crucial to the Lovatts' construction of their domestic fortress, and its ultimate erosion governs the novel's critique of Thatcherite values.

However, an examination of the ways in which the novel approaches this critique necessitates a discussion along the meanings of society. The *Oxford English Dictionary* provides different definitions to the term: 'association with one's fellow men, especially in a friendly or intimate manner; companionship or fellowship'. In this sense, despite their 'stubbornly held view of themselves' (7), David and Harriet Lovatt look for the society of their family and friends, which on special family and religious occasions, forms an important component of their enjoyment of their home. Thus, the Lovatts' home becomes the place of numerous social events, enjoyable for hosts and guests alike: the guests enjoy themselves 'around the great family table, where so many chairs could be comfortably accommodated' (25), while David and Harriet take pleasure in welcoming their guests into their domestic idyll. Already, both semantically and ideologically, the binary opposition family-society implied in Thatcher's statement, appears to have been eroded. Society is a 'collection of individuals,' formally defined; the moment two or more individuals establish a relationship, the inevitable result, by definition, is a society. To say that there is no such thing as society is demonstrably false.

It is equally false to live inside one's own fantasy. Harriet and David want a traditional happy marriage, with a large number of children. They seem well on their way to achieving their dream, producing four children in six years. Then Harriet unexpectedly becomes pregnant with a child that, well before its birth, threatens the Lovatts' domestic happiness and announces serious interrogations of the 'real'.

The appearance of Ben constitutes an uncanny manifestation of the increasingly turbulent 'society' which the Lovatts have tried to push out of existence through the erection of their physical and psychological domestic boundaries. These boundaries are no use against Ben, precisely because he comes, physically, from within. The narrative's macro level allegory portrays England as increasingly separated into 'two peoples…not one – enemies, hating each other, who could not hear what the other said' (30). While one might be tempted to read such a passage in terms of Margaret Thatcher's xenophobia, since her deep suspicion of foreign influences was echoed in much of the British press, due in part to the enthusiastic surge of patriotic sentiment and 'unprecedentedly crass and distasteful xenofobia' (Evans 1997: 97), I think that, in the light of the subsequent unfolding of the narrative, we might agree with Vianu's observation: 'whatever we do not want to see, whatever we fear and reject is all inside us' (Vianu1999: 59). In a similar vein, Ellen Pifer has observed that "while the Lovatts are busy securing their 'fortress' against these hostile outside forces, the 'enemy' invades from within" (Pifer 1989: 126).

From the beginning, Harriet's fifth pregnancy is atypical. The foetus is so combative that she fears it is 'trying to tear its way out of her stomach' (49). Feeling herself 'possessed' (50), she even imagines that she has inside her not a human foetus but an animal with hooves and claws that gashes her flesh.

The fifth child is born out of his mother's monstrous imagination. But throughout Lessing's narrative, the reader maintains an ambivalent view of the monster child's behaviour. Ben remains more or less silent in the text, and all commentaries about his deviance are made by the rest of his family (especially his mother), who, as the novel suggests at various points, is prejudiced against him. Ben's vitality is fantastic in the Todorovan sense. At birth, he hardly resembles a human infant. He looks more like a monster:

He had a heavy-shouldered hunched look, as if he were crouching there as he lay. His forehead sloped from his eyes to his crown. His hair grew in an unusual pattern from the double crown where started a wedge or triangle that came low on the forehead, the hair lying forward in thick yellowish stubble, while the side and back hair grew downwards. His hands were thick and heavy, with pads of muscles in the palms. (Lessing 60)

Lessing's novel can be considered an example of fantastic literature. According to Tzvetan Todorov, the fantastic creates hesitation in the reader, confronted by an 'irreducible opposition between real and unreal' in a text (Todorov 1973: 167). Ben's presence occasions this irreducibility, because it is impossible to conclude if he is the monster everybody says he is, or merely an embodiment of his mother's possession. Harriet's expectations from her last child, and her unreliable point of view, are the pillars of the narrative's fantastic quality.

One episode which highlights the indeterminacy of Harriet's narrative revolves around Ben's supposed killing of a friend's pet-dog (75-6). She immediately attributes the dog's death to Ben. Her meditation on Ben's supposed careful planning of the killing is doubtful, and she herself hesitates to believe her own conclusion.

Suddenly sick with suspicion, she rushed up to see if Ben was in his room: he was squatting on his bed, and when she came in, he looked up and laughed, but soundlessly, in his way, which was like a baring of the teeth. He had opened his door, gone quietly past his sleeping parents, down the stairs, found the dog, killed it, and gone back up again, quietly, into his room, and shut the door. (Lessing 75)

Ben's soundless laughter and his impulse of baring his teeth are assumed to be signs of deviance and monstrosity. This episode is, hence, highly suspenseful and the reader must decide either to believe Harriet's account, or consider her narrative unreliable.

Harriet further reinforces Ben's weirdness through the names she confers on him, names which verge on the fantastic, such as troll (61), goblin (61), Neanderthal (65), dwarf (68), changeling (72) and gnome (89). This proliferation of names reveals Harriet's inability to decide what her son is. His presence is so equivocal that his mother can only see him between two worlds.

Thus, by introducing a fantastic presence in a realistic narrative, Lessing finds her theme. Lillian R. Furst has demonstrated that the dilemma of realistic fiction is the negotiation between the fact that it is 'illusion' and the aim at 'eliciting belief in its truthfulness' (Furst 1995: 12). Thus, Ben's presence serves to disrupt the novel's focus, but, it also forbids any claims to realism. Lessing extends the fantastic to thematic concerns, beyond Todorov's idea that the fantastic, mainly addresses form.

Harriet's conviction that she has given birth to a 'changeling' is repeatedly dismissed by the medical world. Faced with evidence to the contrary, not a single doctor is willing to support the Lovatts conviction that Ben's behaviour is unusual. Harriet's 'old-fashioned' doctor concedes only that the child is 'hyperactive' (77). In fact, doctors more readily identify the problem as Harriet's, blaming Ben's deviant behaviour on her negative attitude towards him. Among other things, *The Fifth Child* explores the ways in which pressures to maintain cultural normalcy may directly invalidate and undermine the truth of the 'real' individual experience.

When David declares that the only solution is to place the monster child in an institution, despite the doctor's judgment that their fifth child is 'normal', David concludes that 'He may be normal for what he is. But he is not normal for what we are' (79). Here again the reader may hesitate about who is abnormal: Ben or his parents.

Although the reader necessarily shares Harriet's fear of Ben and her inability to define him as human, as a consequence of what Collins and Wilson term 'genre-boundary trespass' (Collins and Wilson 1994: 281), and the clever use of narrative perspective, identification with Harriet is only partial. Readers are encouraged to reach beyond surface meanings and construct allegorical ones, but the text then deconstructs those allegories so that 'the novel actually undermines its own legitimizing narratives' (Collins and Wilson 1994: 289). Although the narration is in the third person, the point of view is closely, but not exclusively, aligned with Harriet's. Throughout the text we see the explanations that various characters offer for Ben's difference as ultimately limited.

If we prematurely repudiate Harriet's response to Ben, then we may end up refusing to admit that we might share her fear of difference. Harriet's decision to rescue Ben from the institution where he has been incarcerated demonstrates that she is unable to expel Ben from the family, from the world of human. When she decides to take him home, she thinks that 'he looked more ordinary than she had ever seen him' (100). Bringing Ben back to the family, Harriet takes his place as scapegoat and endures the resentment and blame of her husband and children. This mobility of the figure of the 'other' within the family constructs a more complex critique of family values than is acknowledged if we interpret the novel as simply racist in its depiction of Ben.

Depriving 'becoming' of any immanent end, the concept, in Deleuze and Guattari's interpretation means a way of understanding transformative possibilities. Becoming is never finalized, but always in process.

Becoming animal, suggest Deleuze and Guattari in their reading of Kafka, should not be interpreted literally. In *The Metamorphosis*, Gregor does not become an insect. He remains a man who is becoming an insect. Becoming animal for Kafka implies a degrading of the

human, a continuing metamorphosis. 'Every child does this, constructs and tests these lines of escape, these animal-becomings…Animal-becomings are absolute deterritorializations…To become animal is to make the movement, the escape, to escape in all its positiveness, to cross the threshold and reach a continuum of intensities which no longer have any value except from themselves' (Deleuze and Guattari 23-4).

By writing in a displaced or deterritorialized language, Lessing continually interrogates the 'real' form different points of view: Harriet's doctors perceive Ben as 'within the range of normality', and the other Lovatts perceive him as not-quite-human. Harriet, torn between these mutually exclusive positions, finds herself divided and wonders whether Ben is a punishment for her naïve belief that individuals can dictate the terms of their domestic happiness. Thus, Ben catalyzes questions about boundaries and limits, including moral and social questions as to the normality, family life and maternal responsibility.

Harriet's decision to rescue Ben produces the ultimate collapse of her family. Her longed-for dream of domestic happiness has led to her other children leaving home in protest, David withdrawing into his political life, and the Lovatts' house being put up for sale. When Ben reaches adolescence, he becomes a criminal. But the narrative remains vague about his aberrant behaviour, refusing to clearly state the nature of his crimes. His friendships and adventures with the delinquent John and his gang of social misfits are episodes the text clearly relates; however, despite his striking appearance,

Everyone in authority had *not* been seeing Ben ever since he was born…When she saw him on television in the crowd, he had worn a jacket with its collar up, and a scarf…He seemed a stout schoolboy. Had he put on those clothes to disguise himself? Did that mean that he knew how he looked? How did he see himself? (Lessing 157)

The fact that the authorities (the law, and more often, the medical establishment) do not see Ben indicates a refusal to acknowledge entities which they cannot name or classify. Throughout her career, Lessing has been intensely sceptical of institutional solutions to human problems, particularly the problem of dealing with difference. This is again Lessing's attack on rational explanations and strict classifications into sanity or insanity, which she extends now to another pair of oppositions human/animal. Ben's ambiguity defies any rational explanation, and hence, he remains invisible to science. Furthermore, the fact that Harriet is watching Ben on television is significant. Having failed to 'see' him clearly all his life, Ben becomes, in the end, a mere televised image – a mere sign. His reality is mediated by a screen, which is as unreliable as Lessing's narrative. Harriet wonders if Ben can see himself. She may not be able to see him herself. Harriet's role has been that of a caretaker and, in the end of a spectator, not of a loving mother. Ben is denied any family. The idea or ideal of domestic happiness also becomes impossible in *The Fifth Child*. Lessing shatters our faith in safe homes. Harriet and David Lovatt's fantasy of a happy household and extended family that they believe will keep the violence of their society at bay has become a breeding ground for it. The narrative points the finger of blame at the Lovatts, who were unable to deal with a monstrous child; it criticizes society for its rigid conventions and norms which lead to 'extreme cultural purism that breeds monsters who feed on violence' (Stanescu 2011: 98).

Directly interrogating the 'real' from several angles, Lessing refuses to offer her readers a single answer. The end of *The Fifth Child* is uncertain. It is an open question as to the fate of violence in our society, as to the family as the site of its origin, its capacity to cope with difference, and ultimately our propensity for judging, classifying and giving verdicts on the basis of dual thinking.

Her healing prescription entails a shift in focus, a widening of our perceptual gaze to include the kinds of knowledge pushed to the periphery of human understanding, beyond dualisms that lie at the foundations of Western epistemology and moral thought. She

repeatedly demonstrates that dichotomies (the sources of wars and violence) have disastrous effects. In a Deleuzean scheme, she envisions an epistemological/ontological process by which one can elude the metaphysical logic of dichotomous thought. She subverts the either/or logic, and proposes instead another one, based on "and, and, and", which is a logic of multiplicity. Her heroes are sane and insane, human and animal, candid and violent; what differs is our perception of them as they are.

Lessing's dystopian vision of contemporary society becomes an exploration of the limitations of realism by focusing on areas of human experience that it cannot easily convey, because certainties no longer exist. This has instigated her experimental realism, which combines such diverse forms as fantasy, apocalypse and myth. In *The Fifth Child*, which refuses to be prescriptive and always leaves the readers the option to avoid what they can only guess at, the child is not an answer or revelation. It is a postmodern ghost-like child who enables Lessing to problematize the reliability of the real in the context of vulnerable social institutions and values.

The text retains that openness of meaning which is such an important feature of Lessing's novels. For it is a closed system – political or ideological – which her fiction most consistently attacks.

BIBLIOGRAPHY

1. Collins J. and R. Wilson. 'The Broken Allegory: Doris Lessing's *The Fifth Child* as Narrative Theodicy'. *Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research* 41 (1994): 277-91.
2. Deleuze, G and Guattari, E. *Kafka: Toward a Minor Literature*. 1975. (Trans. Dana Polan). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
3. Evans, Eric J. *Thatcher and Thatcherism*, London and New York: Routledge, 1997.
4. Furst, Lillian R. *All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham/London: Duke University Press, 1995.
5. Lakoff, George. *Moral Politics: What Conservatives Know that Liberals Don't*, University of Chicago Press, 1996.
6. Lessing, Doris. (1988). *The Fifth Child*, London: Flamingo, 2001.
7. Pifer, Ellen. '*The Fifth Child*: Lessing's Subversion of the Pastoral.' *The Celebration of the fantastic: Selected Papers from the Tenth Anniversary International Conference on the fantastic in the Arts*. Ed. E. Morse. Westport/ London: Greenwood Press, 1989, 123-132.
8. Rowen, Norma. "Frankenstein Revisited: Doris Lessing's *The Fifth Child*", *Journal of the Fantastic in the Arts* 2.3 (1990): 41-49.
9. Stănescu, Angela. *Displacement and Hybridity in the Cross-cultural Fiction of V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Timothy Mo and Kazuo Ishiguro*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, vol. I, 2011
10. Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, (Trans. Richard Howard), Cleveland: Case Western Reserve P. 1973.
11. Vianu, Lidia. *British Desperadoes At The Turn of The Millennium*, Bucuresti: All Educational, 1999.
12. Whittaker, Ruth. *Doris Lessing*, Macmillan, 1988.
13. Yelin, L. *From the Margins of Empire: Christina Stead, Doris Lessing, Nadine Gordimer*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

THE FRAME STORY OVER TIME

Călina Paliciuc
Lecturer, PhD,"Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:The frame story is a category of the epic genre with a long tradition, from ancient literature to the present one, from Halima or Boccaccio's Decameron, continuing in a modern form, putting it in the abyss by Gide until a renewal of the initial frame tale by the Romanian contemporary Mircea Cărtărescu.
A feature of Oriental stories would be that the characters do not live only under the will of master, but also under the will of Divinity. As Slavici's characters in Moara cu noroc believed in "fate was given to me", also Scheherazade said: "Let Allah's will be."

Keywords: frame story, epic genre, tradition, contemporary, characters

The tale has been used since ancient times for various purposes: to spend time in a pleasant way in a sitting room, around a fire, during a journey, to inform a receiver or simply to convey some happenings worthy of not being forgotten.

The narrative aims, on the one hand, to inform or train the audience and, on the other hand, to convince him of the justice of the defended cause. The narrator must present his deeds under a certain light to make the public give a valuable judgment. Thus, the narrative is a staging, where some elements are highlighted and others are intentionally omitted.

The tale has been studied since Antiquity, starting with the *poetry* of Aristotle, which is considered to be the first theorizing of the story. However, the restraint, clarity and veracity of the story were established by B. Quintilan, and later a work dedicated to the story was written by C. Bérardier de Bataut. The modern evolution of narratology has its theoretical and methodological origin in the work of Russian formalist Vladimir Propp, *Morphology of the Folktale*. Contemporary narratology has moved from a mere description of structural facts to communication analysis, as evidenced by the works of Gérard Genette, Umberto Eco and Paul Ricoeur, but not only.

The simplest definition of a story is: a narrator tells a real or imaginary story, and other people listen to it, the story assuming a single mouth and innumerable ears. Thus the emphasis falls, when it comes to storytelling, on an event and not on the characters. But when it comes to the frame story, things are changing a bit, because the focus lies on the story as well as the narrators and their organization.

Literature opens a wide list of story types. Regardless of the form, written or oral, the stories are divided into: oratorical, historical, dramatic or theatrical, mythical, framed, etymological (legends of beginnings), police, fantastic, parody or eccentric, tragic stories (inspired by bloody events 16th-17th centuries), comic history or the story of the Traummärchen dream, reaching a modern form of storytelling, namely the storyline story, which is the story of "the books whose heroes are you, is one of its most popular forms.

A special type of story is the frame story, a story-telling process that has appeared in the literature of the oldest writings, and has evolved with the new demands of the listeners.

The frame story was not forgotten by contemporaries. It has only undergone a transformation, and continues to concern modern writers.

The frame story is a category of the epic genre with a long tradition, from ancient literature to the present one, from *Halima* or Boccaccio's *Decameron*, continuing in a more modern

form of the frame story, putting it into the abyss (*mise en abîme*) of Gide until a resumption of the frame story by the contemporary Romanian Mircea Cărtărescu. Through the stories narrated in "frame" - *Rahmenezählungen* "setting" - *frame stories*, "drawers" - *á tiroirs*, in series or decameronics.

Stories of this kind were in vogue in the eighteenth century with the launch of the *One Thousand and One Nights*. From the beginning, they were called "*romans á tiroirs*" in France a virtually incorrect name because it is known that the novel is built around constant central characters, among which there is no lack of the protagonist inherent to be the binder of the ensemble, and around this main character secondary characters also appear to help or hinder the evolution of the main character. Thus, the frame stories are distinguished by the joining, by juxtaposing or perusing some episodes and missing characters, independent from the narrative angle.

Although at first glance the frame stories appear to be quite difficult for the reader, to our surprise, the storytelling is a way used by the author for an easier understanding of "confused" texts.

In his book *The Frame Stories*, Sergiu Pavel Dan highlights two types of frame stories: the Oriental type and the western type of frame story.

The Oriental type of frame stories are some stories told to postpone the punishment or to win the goodwill of the master: "Inspired by the dark background of a grave and imminent threat, dependent on the will of the master, frame stories constitute a means of adjustment, a postponing the punishment.

Another feature of Oriental stories would be that the characters do not live only under the will of the master, but also under the will of the Divinity.

Thus, Sheherezada tries to postpone her sentence during the one thousand and one nights telling Shahriar different stories, but also using different methods for postponing the moment, such as: in the morning she left a story started to stir the curiosity of Şahriar and so in the morning Sheherezada was not killed. All these methods demonstrate the intelligence of the characters.

If, in the oriental type of the frame story, telling stories is due to the abusive right to life and death of the sole master, the titan to one of the subjects, in the Western type of the frame story, the determination of telling stories is due to the occurrence of a harmful or destructive phenomenon on a whole or more large community: the scourge of a great epidemic, a war, the unleashing of a storm, etc.

Among the potential victims of the calamity, a more enterprising or fortunate group manages to find a refuge which is meant to be the place of salvation for the deliverance and even the good mood, a mood made by the act of storytelling, sometimes according to the rules established by the group, sometimes to win a prize, or just to not feel the passage of time and to forget about the problems in the world they have just succeeded or have had the luck to escape. In order to demonstrate that they have entered a free world, narrators often tell stories often no too moralizing.

The most common theme of frame stories is the love story. In *Hanu-Ancutei* we have the passionate love between Marga and Neculai Isac, but not only. Sensational incidents resulting from strong conflicts also exist in embryonic stories such as *Don Quixote, Adam and Eve*, and even in the story *Florin writes a novel*, the childhood love between Florin and Ana (the girl who "was snatched away by the boy from the eighth.")

The atmosphere and ceremony are obligatory in the frame story, as they are related to the oral essence of the narration. But in embryonic frame stories this ceremony disappears because the man who crosses the threshold of the Renaissance and reaches up to Post-modernity has no time to listen to stories around the fire, being concerned about the existential problems of mankind.

In *Hanu Ancuţei*, the one who creates the atmosphere is Ancuţa, who "shared wine and food," laughter and good talk ". In this work we also encounter a spectacular ceremony, illustrated when the narrators drink in their honor, when the whole ceremony is described: "It is proper to sip the fruit of the earth and the sun for Zechariah too, the well sinker. The water he brings to light with great craft is not as tasty as wine, but it is more holy and more pleasing to God. We people are sinners and we concern ourselves with other things too. (*Hanu Ancuţei*)

The atmosphere helps the narrators to tell their stories better. Fărâmă (the character in the novel *Pe strada Mântuleasa*) not being able to create an atmosphere, he fails to convince the listeners of the truthfulness of his stories. In the intermediate stories, the atmosphere of the stories is lacking, because the stories are no longer presentable, but they are life problems they face themselves.

In these stories, the characters are more likely to suffer from the disease of the story telling because there is a lot of attention for the way they are told. Fărâmă is lost in countless details because he wants to convey everything he knows, and even this tangle of stories is also a part of a ceremony. At Hanu-Ancuţei stories are narrated from time immemorial: "At that time, we were still in this place, near the fire and the wagons with grape must ... (...) Since I remember, since the time of the old Ancuţa, we have been habitually founding councils and concerned ourselves with Dutch wine."(*Hanu-Ancuţei*)

The simplest definition of a story is: a narrator tells a real or imaginary story, and other people listen to it, the story assuming a single mouth and innumerable ears. Thus the emphasis falls, when it comes to storytelling, on an event and not on the characters. But when it comes to the frame story, things are changing a bit, because the focus lies on the story as well as the narrators and their organization.

The plot of the story develops in a given space (the inn) what happened to me, years ago (in another space). Another observation for the narrator of the frame story is that the narrator can turn into a listener.

In the case of the novel *Adam și Eva*, the stillness of time and the abstraction of life and death in *Hanu Ancuţei*, they can mean a way of survival and a means of repentance, as a result of which you can receive forgiveness, as is the case of Fărâmă in the novel *Pe strada Mântuleasa*, or they can express pure and simple aspects related to the construction of a text, namely the relation between the narrator-author-character, which is presented to us in the novel *Florin scrie un roman*. However, those who narrate need to be careful what, how and to whom they are telling, and those who listen also because we as people are different and any kind of story does not fit to anyone. Maybe someone likes to listen to love stories, but some prefer other historical stories. Of course, everything depends on the audience, the period of the story telling, because the stories told to uncultured listeners, during some inappropriate historical times, are damaging as were the stories to Fărâmă.

The narrator in the story assumes the role of speaking for himself, and he often comments and explains the events. Thus, the remembrance acts the space of the image and therefore it is related to the imagination, the difference between remembrance and fiction being that "remembrance affirms things of the past" and "fiction, imagination is radically outside the presentation."

The gap in the chronological order of the facts can be reflected in retrospection - the return to the past of events (time specific to modern novels) or in anticipation - is rarely used because it kills the curiosity of the reader. If there is no gap, the story is linear.

Always time is specified in the incipient by acting as a general rule of the story. Time always has duration, a stretch, and a "back and forth" position to the moment of happening.

Genette was of the opinion that temporal determinations are more important than spatial determinations because a work can be written and understood without the place being

specified but time cannot be forgotten by the narrator because it represents its relative position in relation to history: "a story can be well narrated without telling where it is happening or whether this place is closer or further to the place where it is told while it is almost impossible not to be in time with the narrative act since the story necessarily refers to a present, past or future time. "

The time of the frame story is the past. The order of the act composing the event is broadly chronological and the sometimes postponed outcome is always peremptory, so the story clearly cuts up a closed event between an absolute beginning that can occupy an important space in the textual economy and an explicit, closed or open ending, but always marked.

A concrete past or an approximate period of the story: is the past in which a narrator tells a story he has heard, to which he took part or even happened to him. A mythical time, the one of timelessness: "In a golden autumn, I heard many stories at Hanul Ancuţei. But this happened a long time ago, in the year when of Sântilie there were mighty rains and people said that they had seen a black dragon in the clouds, above the torrents of Moldavia. (*Hanu Ancuţei*)

At first, the man listened charmingly to myths, which are actually stories, where chaining plays a bigger role than the fantastic, the storytelling.

In the past, men returning from hunting, fishing or wars were telling the wonderful or extraordinary happenings they lived. The women, always waiting for the men left, stuck around the fires, holding their children around or preparing food did the same.

Nicolae Manolescu says "the childhood of mankind is lost in the night of stories, a forgotten paradise of our species. Its memory remains, like a nostalgic shadow, in all the old books, as it is for us the Bible, every community, continent or island, with its own. The story is the genuine form of human imagination.

Through the narrative, man could pass on to another time, the one of youth or the one he imagined, whether conscious or not. Where the story begins life stops, it freezes. Stories are usually the first readings for a child. With their help, the child creates a world of his own, "the child thinks Şeherezada has narrated, and King Shahriar really listened. For him the characters and the happenings are part of the reality. The child enters the story as in a world from which he is divided only by time and space."

This change of perspective was also observed by the Russian linguist and theorist, Mihail Bahtin: "If I tell (or write) an event that happened to me myself, as a narrator (or writer) of this event, I am outside that time-space in which this event took place. To identify absolutely my own "me" with the "self" I'm talking about, it's just as impossible as it's impossible to get up from the ground by pulling yourself of your hair."

In the pure frame stories often appear, as seen in the first chapter, parables. In intermediate stories the parables disappear altogether, the focus falls on the issues of the affective social life of the protagonists. This is what happens in the novel *Adam and Eve*, in which appears the idea of reincarnation to fulfillment, a process described with the help of *story in story* technique.

In the novel *On Mântuleasa Street* we are dealing with the theme of "the blameless guilty man" and the man who has to live under the threat of an absurd political system.

Intermediate stories are not said to spend time delighting the hearing, with beautiful or funny stories, but by need, as seen in the novel *Wuthering Heights*, where Lockwood's curiosity is spurred by a strange happening during a night at Wuthering Heights. He asks Ms. Dean to tell her the story of Heatchliff, where we are dealing with a story of unfulfilled love and one with a happy ending.

In the novel *Heart of Darkness* we have the theme of adventure, but also a modern theme, the man in search of the truth.

Nevertheless, the theme of love remains predominant, because the Eros has preoccupied mankind from ancient times to modernity, whether it is a fulfilled love or the one that goes on beyond time.

People tell stories because it is in their nature. If at first the stories were communicated aloud, they began to be put on paper. The human being tells everything at any time, what matters is what we learn from the stories of others, what information we find, how we fill our time and how we can get to know ourselves through the act of storytelling. It could have been noticed how stories have an important role in our lives, such as finding the soul mate and the fulfillment of love, the frightening of time and the stealing of life and death, they can mean a way of survival and a means of repentance.

Of course, it all depends on the audience, the time it is told, because the stories told to uneducated listeners, during inappropriate historical periods, lose their value.

BIBLIOGRAPHY

Adam, Jean-Michel, Revaz, Françoise, *Analiza povestirii*, traducere de Sorin Pârvu, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.
Cuţitariu, Virgil, *Spaţii,* Editura Junimea , Bucureşti.
Dan, Sergiu, Pavel, *Povestirile în ramă*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2003.
Simuţ, Ion, *Romanul iubirii metafizice,* Editura Minerva, Bucureşti, 1998.
Tiutiuca , Dumitru, *Teoria literară,* Editura Institutul European, Iaşi, 2002.

COMMUNITY OTHERNESS IN ROHINTON MISTRY'S „SUCH A LONG JOURNEY" (1991)

Adina Campu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:"Such a Long Journey" (1991) is Rohinton Mistry's first published novel, a fascinating and complex book, a deserving winner of several prizes such as: the Commonwealth Writers Prize for Best Book, the Smith Books in Canada First Novel Award and an entry on the shortlist for the Booker Prize. The novel is based in Bombay, India, in the year 1971, its main focus being the lives and hardships of members of the Parsi community intermingled with the social and political realities of the time. The protagonist, bank clerk Gustad Noble, is a devoted family man struggling to keep his wife Dilnavaz and their three children, Sohrab, Darius and Roshan out of poverty. Rohinton Mistry's work is concerned with Otherness but it is always a community Otherness that he brings to the fore in his writings. Obviously, the community that he deals with in all of his novels and especially this one is his own, that is the Parsi community. He has taken the role of representative and spokesperson for the community that he so much cherishes. In order to demonstrate this I focus on his treatment of history, religion and language. I argue that history is one of the most important factors which give the community a sense of uniqueness. Just like history, religion is also foregrounded here as an important marker of cultural identity. He is sensitive to the anxieties of his community and recognizes the significance of religion and ritual in the construction of human identity. Mistry uses religion, ritual and the responses to these, as central themes in his fiction. Mistry'sfiction can be interpreted as the predicament of individuals who try to cope with the contradictions of the past and the present, community and self, family and community. Each of these contexts of individual contradictions and dilemmas is an emotionally charged event in his work. I also attempt to demonstrate that "Such a Long Journey" displays a persistent concern with issues of language, more exactly with the slippery character of language and misrepresentation of reality which can often be very different from appearance.

Keywords:Otherness, community, history, religion, language.

Introduction

"Such a Long Journey" is Rohinton Mistry's first published novel, a fascinating and complex book, a deserving winner of several prizes: the Governor General's award, the Commonwealth Writers Prize for Best Book, the Smith Books in Canada First Novel Award and an entry on the shortlist for the Booker Prize.

The novel is based in Bombay, India in the year 1971 its main focus being the lives and hardships of members of the Parsi community intermingled with the social and political realities of the time. The protagonist, Gustad Noble is a devoted family man *"swimming in the tidewater of his fifth decade of life"* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 1). He is a hard-working bank clerk struggling to keep his wife Dilnavaz and his three children, Sohrab, Darius and Roshan, out of poverty.

Parsi History

Rohinton Mistry's work is concerned with Otherness but it is always a community Otherness that he brings to the fore in his writings. Obviously the community that he deals with in all his novels and especially this one is his own, that is the Parsi community. He has taken the role of representative and spokesperson for the community that he so much cherishes. History is one of the most important factors which give the community a sense of

uniqueness. To a significant extent *"Such a Long Journey"* is concerned with Parsi history and politics as modes of accurately understanding Parsi identity though Mistry has always refused to be labeled a political writer, insisting that didacticism is the death of true art, and saying that *"If politics ... come into my work, they come in a secondary way"*[1] His works are indeed not political but his deep concerns with such matters as personal freedom and human communication make it impossible for him not to express his outrage against corruption, decadence and institutional injustices. Rushdie's observation on fiction as a weapon against political abuse can very well apply to Mistry's novels.

> *At times when the state takes reality into its own hands, and sets about distorting it, altering the past to fit its present needs, then the making of the alternative realities of art, including the novel of memory, become politicized". 'The struggle of man against power', Milan Kundera has written, 'is the struggle of memory against forgetting'. Writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same territory. And the novel is one way of denying the official, politician's version of truth.* (Rushdie 14)

The most important historical background described in *"Such a Long Journey"* is the Indo-Pakistan War of December 1971.This was started by a divided election result in the two wings of Pakistan left, predominantly Muslim but geographically and racially separate after the Partition in 1947. The larger force in West Pakistan, led by Zulfikar Ali Bhutto and general Yahya Khan, refused o accept the election result in the East which had gone against them, ordered the arrest of the East's victorious candidate and proceeded to destroy the opposition in the territory. Brutal repression led to an enormous refugee crisis with, approximately ten million people fleeing across the border into Indian controlled Bengal. Indian government found it very difficult to cope with such huge numbers of people and, as a result, they instituted the Refugee tax which pushed up prices, and which characters complain about in the novel. Nevertheless, population supported the deployment of Indian troops in order to defend the Bengalis. Not wanting to appear the aggressor, Indira Ghandi initially rejected such a move, preferring instead to train and equip guerilla bands based in India but operating across the border. And this is the convergence with the plot in *"Such a Long Journey".*

Major Jimmy Bilimoria, Gustad's close friend from the Khodadad Building, suddenly disappeared leaving no explanation for those who had been so close to him, almost like his family. Eventually we discover that he has embarked on a covert mission in the interests of national security and that he works for RAW (Research and Analysis Wing) more exactly, Indian intelligence. It seems that he is engaged in providing funds for the guerrilla groups across the border. However, it is soon apparent that Jimmy has become involved in some curious events which have to do with the embezzlement of large sums of money. The outline of his story is based on that of a parallel historical figure – also a Parsi and, by all accounts, an agent of RAW – Captain Sohrab Rustom Nagarwala. On 24th of May 1971 the Chief Cashier of the State bank of India received a telephone call, apparently from the Prime Minister, instructing him to withdraw six million rupees and hand them over to a person whom he would find waiting on a road, and who would identify himself as *'a man from Bangladesh'*. The Cashier obeyed these instructions and then went to the Prime Minister's residence to ask for a receipt. To his surprise, he was told by the Prime Minister's private secretary that she had made no such telephone call, and advised to contact the police. He did so, and Captain Nagarwala, who had taken the delivery of the money, was quickly arrested. He seemed to have left an easy trail for the police to follow, and confessed that he had impersonated Indira Ghandi's voice to obtain money to support guerilla activities in Bangladesh. However, what

[1]Hancock, Geoff."An Interview with Rohinton Mistry" *Canadian Fiction Magazine* 65 (1989): 143-150.

began to raise suspicions at the time, and what was never adequately explained, was the hastily and highly unorthodox manner in which Captain Nagarwala's trial was conducted. Three different judges presided over the case in just three days, at the end of which he was sentenced to four years imprisonment. The police failed to produce in court the tape they claimed to have of Nagarwala's remarkable impersonation of Mrs. Gandhi, and contradictions between his story and that of the State Cashier were never investigated. Moreover, after his arrest Nagarwala appeared to have changed his mind. From prison he appealed for a retrial and tried unsuccessfully to gain an interview with a journalist and fellow Parsi from a Bombay weekly newspaper. A few months later Nagarwala was moved to hospital for allegedly having complained of chest pains, where he died in March, 1972. Obviously such a story raises numerous questions and doubts. Was Nagarwala a scapegoat taking the blame for the corruption among highest rank politicians? How was it possible for the Prime Minister to simply telephone the State Bank and demand money? What was the money really intended for? Further suspicions appeared when the police officer in charge of investigating the case was found dead under mysterious circumstances soon afterwards.

In the fictionalized version of these events Mistry presents history seen though the eyes of a member of the Parsi community. Here, Major Jimmy Bilimoria, a substitute for Nagarwala, tells Gustad during their meeting in New Delhi that he has been ruthlessly deceived and used as a pawn to serve the interest of the Prime Minister and her family exposing thus the corruption and injustices characteristic of those in power. *"Gustad, it is beyond the common man's imagination, the things being done by those in power"* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 280)Therefore, the text finds Indira Gandhi guilty of both corruption and murder and presents the readers with an alternative reading – from the margins – which confronts them with the historical truth. The immediate effect of this strategy is that the cultural memory of the Parsi community is preserved and this gives the Parsis the possibility to construct their identity against the hegemonic discourse of postcolonial Hindu history which characterizes a large part of India. Mistry becomes the voice behind his community and renders in his work the Parsi specificity which strongly contrasts the postcolonial Hindu Indian nation. Actually this is the only rational position that a Parsi can adopt since the community is at constant threat by both external (Hindu majority policy) and internal (immigration) causes. He writes against Hindu Otherness and in favor of Parsi Otherness.

However, the Parsi world is not completely isolated from the rest of the Indian society and part from the link provided by Major Jimmy Bilimoria between the community and national politics at large, we discover that other events at national level have direct repercussions on the life of the ordinary citizens. The wars that the country had to fight during the first few decades after its independence have deeply disturbed the private universe of ordinary citizens. Mistry refers to such wars and weaves them into the texture of the novel. He speaks about the 1948 Pakistani invasion on Kashmir, the Indo-China war of 1962 and the Indo-Pakistan war of 1965 and that of 1971, which takes place as the action of the novel unfolds. Gustad thinks of the year 1962 as *"such a humiliating defeat, everywhere people talking of nothing but the way Chinese had advanced, as though the Indian army consisted of tin soldiers."* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 9) Dr. Paymaster refers to Lal Bahadur Shastri's proficiency in the Indo-Pakistan war of 1965 as *"the twenty-one day war with Pakistan in which he fared much better than Nehru had in the war with China, and silenced the unbelievers. Short in height but tall in brains is our Lal Bahadur"* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 114)The wars have affected in a negative way the lives of middle-class citizens. The year of the war with China was like a nightmare for both the country and Gustad. He suffered an accident trying to save his son and while he was confined to bed the country suffered humiliation and defeat.

The Bilimoria case remains, though, the pivotal point of the novel and by it Mistry juxtaposes facts with fiction in a postmodernist vein. The newspaper report on Bilimoria's dismissal preserves almost word by word the reports in the press of the time about the dismissal of the real State Bank Cashier Nagarwalla. However, the footnote to the press article suggests that the official facts are not credible, that there are serious reasons to question the validity of the entire story. This also functions as an indirect skeptical authorial commentary on the inconsistencies of the case.

A Footnote: While the alleged facts of this case are certainly unique, what strikes this reporter as even more unusual are the circumstances surrounding this highly imaginative crime. For example, assuming that Mr. Bilimoria has the talent of voice impersonation, is it routine for our national banks to hand over vast sums of money if the Prime Minister telephones? How high up does one have to be in the government or the Congress Party to be able to make such a call? And was the Chief Cashier so familiar to Mrs. Gandhi's voice that he accepted the instructions without any verification whatsoever? If yes, does that mean that Mrs. Gandhi has done this sort of thing frequently? These questions cry out for answers, and till the answers are heard, clearly and completely, the public's already eroded confidence in our leaders cannot be restored. (Mistry, *"Such a Long Journey"* 195-196)

These questions raised in the footnote are to be read as a political commentary on the state of the nation and as an attempt by Mistry to reconstruct a story waiting to be told, one that has been deliberately excluded, relegated to the periphery to please those in power. At the time of its occurrence, the Nagarwalla affair impinged negatively upon the small Parsi community. They felt threatened and robbed of their secular pride and honor. This episode of modern Indian history is written from a marginal point of view and tries to uncover suppressed or neglected facts. This re-narration of history depicts anxieties and aspirations, perils and problems of existence for the individual, the community and the nation. Mistry could not have talked about his community without bringing into question the past as this is one of the elements that singularizes a community. But history is always interconnected with political structures and liable to be subjectivised by the degree of the articulation of the individual. As the novel testifies the remembering of history is always problematic.

Parsi Religion

Just like history, religion is one of the most important markers of cultural identity. Thus, it is natural for Mistry to be deeply concerned with foregrounding the Zoroastrian faith. He is sensitive to the anxieties of his community and recognizes the significance of religion and ritual in the construction of human identity. Mistry uses religion, ritual and the responses to these as a central theme in his fiction. Mistry's fiction can be interpreted as the predicament of individuals who try to cope with the contradictions of the past and the present, community and self, family and community. Each of these contexts of individual contradictions and dilemmas is an emotionally charged event in his work. The number of the members of the Parsi community has considerably decreased over the last years and therefore their religion, too, might be in danger of extinction. Mistry as a representative of his community feels bound to take a stand and do something about it. Though he does not comment extensively on the problematic aspects of Zoroastrianism, details about the faith are scattered through the entire novel. Gustad tying and untying his *'kusti'* for his morning prayers, the funeral services for Dinshawji and Jimmy Bilimoria and the dispute between the Reformists and the Orthodox with respect to the best way to handle dead bodies – cremation or vultures.

The orthodox defense was the age –old wisdom that it was a pure method, defiling none of God's good creations: earth, water, air and fire. Every scientist, local or foreign, who had taken the trouble to examine the procedure, using modern hygienic standards, sang its praises. But the reformists, ho favored cremation, insisted that the way of the

ancients was unsuitable for the twentieth century. Such a ghoulish system, they said, ill became a community with a progressive reputation and a forward-thinking attitude. (Mistry, *"Such a Long Journey"* 317)

Religion is important as an instance of the text's inscription of cultural difference. Later on though, I would like to argue that religion is not only used in ethnographic terms as a marker of the community's cultural difference but also in sociological terms as a transcendental threshold. Religious rituals, especially those of funeral and burial are presented from a very emotional perspective of the otherwise rational Gustad as he suffers the loss of his friends Dinshawji, Bilimoria and Tehmul. As mentioned earlier, Mistry addresses the question of the adaptation of Parsi rituals to contemporary life. The portrayal of the two funerals that Gustad attends present details of Zoroastrian rituals but also show how even the most rational human beings can find themselves overwhelmed by emotions. Dinshawji's funeral is an intensely personal experience while in the case of Bilimoria's funeral the narrative is slightly more detached and the focus is more on the politics of the body disposal within the Parsi community.

It is not only the funerals and the depiction of religious rituals that emphasize the community's cultural identity but also the dialogue created between characters in the novel. Thus, when Malcolm Saldanha tries to establish the historical superiority of his religion over Zoroastrianism Gustad has his answer ready. Saldanha says that Christianity came to India over 1,900 years ago when Apostle Thomas landed on the Malabar Coast long before the parsis came to India about 1,000 years ago. However, he is forced to give up as Gustad brings to the fore the ancient character of Zoroastrianism. *"'That may be', rejoined Gustad but our prophet Zarathustra lived more than fifteen hundred years before your Son of God was even born; a thousand years before the Buddha; two hundred years before Moses. And do you know how much Zoroastrianism influenced Judaism, Christianity and Islam?'"*(Mistry, *"Such a Long Journey"* 24)

In his criticism of Mistry, Peter Morey detects an analogy between Plato's philosophy and the theological preoccupations of Zoroastrianism. When Gustad goes to Chor Bazaar for one of his meetings with Ghulam Mohammed he buys a copy of Plato's *"Dialogues"* from a bookstall. Trapped in his own world by his own fears of change - blackout paper, compound wall - Gustad chases shadows that have become threatening only because he cannot bring himself to face them directly. There is a strong attraction to illusion, an attraction to believe what one wishes to believe. Examples of this lure towards illusion vary from Gustad's refusal to accept Sohrab's opinions with respect to the corruption of Indira Gandhi's government – preferring to go on thinking in patriotic terms – to the mosquitoes which irritate him so much and which are attracted by the stench of the urine given off by the wall but which can be diverted towards the reflection of an electric light in a bowl of water:

When the surface grew still, the light bulb's reflection steadied and shone brightly, tantalizingly, under water. Then the mosquitoes started to dive in. One by one, abandoning the real bulb, they plunged unswervingly suicidal in their attempts to reach the aqueous, insubstantial light. Somehow it was a greater attraction than the one hanging from the ceiling. (Mistry, *"Such a Long Journey"* 123)

Also, it has been argued that the two realms of existence recognized in Zoroastrianism – the spiritual (*'menog'*) and the material (*'getting'*) – correspond to Plato's notions of physical and ideal realms.

Both Plato and Zarathustra advocated a dualistic view of the universe, though their respective forms of dualism are only superficially related… In Zoroastrianism, unlike Platonism, there is an ethical struggle to make the 'menog' accessible through the 'geting' on the basis that the more good there is in a spatially and temporally finite world the less evil can reside there, whereas the Platonic view tends towards the

eventual rejection of the entirety of the mundane, allowing the ideal world of forms to be realized and experienced in its totality. [2]

In accordance with this belief, Zoroastrianism requires of its followers to participate in the battle against evil. Naturally all forms of ascetism are discouraged as they constitute a retreat from all forms of engagement on behalf of the truth. This desire to engage is what Gustad lacks at the beginning of the novel and needs to develop. His tendency to build barriers and retreat from the real world could be interpreted as an inclination towards asceticism. The novel could also be seen as the protagonist's battle to confront and overcome the urge to withdraw, to be passive. In the end it is only through the action of the virtuous that the good can be promoted and the evil defeated. Irrespective of the result of this dispute it is important to engage on the journey towards perfection.

Parsi Anglophilia and the Role of Language

"Such a Long Journey" displays a persistent concern with issues of language, more exactly with the slippery character of language and misrepresentation of reality which can often be very different from appearance. This is obvious in the nature of the names in the novel. Characters take or give up names, give and take nicknames and find that certain names remain while others are forgotten: Mr. Rabadi is nicknamed by Gustad *"the dogwalla idiot"*; Mr. Madon, the bank manager, has a secret first name that no one has managed to find out; old Mr. Cavasji did have a nickname *"watermelon"* but gave it up as it did not suit him any longer; Ghulam Mohamed refers to Jimmy as *"Bili-boy"* while the latter asks Gustad to create bank deposits using an anagram of his real name, Mira Obili and, Dr. Paymaster, the Noble family GP, is prevented by his patients from using his real name on the plate outside his surgery as the fame of the previous name has become too great to be surpassed. Some of these examples are indications that to name means to exert power. *"What's in a name is nothing less than the whole coercive network of relations bounding the subject"*[3] This is most evident in Dinshawji's discontent with respect to the renaming of the streets of Bombay using Hindu names by the 'fascist' party Shiv Sena. This was actually a local party with a huge influence in Maharashtra.[4] Founded in 1966 the party started as a group advocating the reservation of jobs in the lower ranks of white collar-workers. It is a right wing Hindu party with religious preoccupations whose name meant *"Army of Shiva"*[5]

In *"Such a Long Journey"* Shiv Sena is very much despised by Parsi characters as it is perceived as a serious threat to their distinct community identity. Dinshawji is among the ones who articulate their discontent openly:

He turned and slipped into my seat! Insult to injury! What to do with such low class people? No manners, no sense, nothing. And you know who is responsible for this attitude that bastard Shiv Sena leader who worships Hitler and Mussolini. Hand his 'Maharashtra for Maharashtrians' nonsense. They won't stop till they have complete Maratha Raj . (Mistry, *"Such a Long Journey"* 73)

Having realized the power of language and naming, such issues become of central importance to the Shiv Sena. A crucial step is to erase all British influence within the city of Bombay despite the fact that this brings about the discontent of the Parsis, a colonial elite community. First Gustad does not grasp the overwhelming cultural importance of the

[2] Clark, P. *Zoroastrianism: An Introduction to an Ancient Faith*. Brighton: Sussex Academic Press, 1998, pp.78-9 cited by Peter Morey.
[3] Williams, David. "Cyberwriting and the Borders of Identity: 'What's in a Name' in Kroetsch's 'The Puppeteer' and Mistry's 'Such a Long Journey'" *Canadian Literature* 149 (1996): 59.
[4] It is India's third largest state in area and second largest in population 9.4% of India. It is located in the Western part of the country and its capital Mumbai (former Bombay) is India's largest city and a prime centre of economy and culture.
[5] Shiva is the supreme God in the Shaiva tradition of Hinduism.

translation of all English names into Marathi and so, his friend Dinshawji has to explain things for him:

'No, Gustad' Dinshawji was very serious. 'You are wrong. Names are so important. I grew up on Lamington Road. But it has disappeared; in its place is Dadasaheb Bhadkhamkar Marg. My school was on Carnac Road. Now suddenly it's on Lokmanya Tilak Marg. I live at Sleater Road. Soon that will also disappear. My whole life I have come to work at Flora Fountain. And one day the name changes. So what happens to the life I have lived? Was I living the wrong life, with all the wrong names? Will I gat a second chance to live it all again, with this new names? Tell me what happens to my life. Rubbed out, just like that? Tell me!' (Mistry, *"Such a Long Journey"* 74)

The new independent Indian administration has given up British names in an attempt to construct a postcolonial Indian identity free of all foreign influence. But for the Parsi community who had supported colonization and British culture this seems unacceptable and becomes a threat to its identity as well. Dinshawji, like most Parsis, had been educated in this way and as a result anglophilia has become part of his entire being. Apart from the matter of fact consequences which seem easy to understand for everyone he draws attention to the psychological problems created by such an action. There is here an analogy between the disappearance of British names and the erosion of the Parsi community within contemporary postcolonial India. David Williams[6] observes that *"What Dinshawji laments in the loss of the old names is the loss of the old logocentric security, that metaphysical reassurance via language 'of the meaning of being in general as presence'... Ultimately, he experiences the rewriting of the map of his neighborhood as an interruption in his self presence."* But unfortunately later on in the novel the reader realizes that Dinshawji did not completely understand the overwhelming importance of naming and power. His own behavior when flirting with the charming new typist at the bank, Laurie Coutino, is a proof of the potential sexual violence inherent in language and naming. He misleads the typist with respect to a Parsi slang word which resembles her name making innocent jokes without the latter knowing anything. When she finally finds out, Laurie feels cheated and insulted and tells Gustad during their meeting at the restaurant that: *"'You know how I feel when I think of these men laughing every time he said it? It's so difficult to come to work, I want to resign and tell Mr. Madon why'. Her tone, even and controlled so far, grew emotional. 'If someone speaks my name now, no matter who, I feel bad. It reminds me of the dirty meaning. Mr. Dinshawji has ruined my own name for me.'She touched the hanky to the corner of one eye."* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 176)Although Dinshawji had been completely harmless in his attempt to charm the attractive typist this is yet another instance of the gap between reality and its misinterpretation by means of language. Ironically enough the meeting between Laurie and Gustad takes place in one of the upstairs room of a restaurant where normally illicit sexual encounters happen and which contains a sign that reads *"Please Ring Bell For Waiter Under Table"* : *"Now, why would they put a waiter under the table?, said Gustad"* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 174)

Going back to the problem of the English language and British names most Parsis realize that it is part of their own identity and therefore any attempt to preserve it is worth the effort. Unfortunately for them the nationalist party Shiv Sena had realized that too. Though he does not grasp the importance of language and naming from the very beginning Gustad does perceive the fact that his community is under strain and he points out to such things. As a family man he is very worried about the life and future of his children and preoccupies himself with trying to get the best for them. Thus he broods:

[6] Williams, David. "Cyberwriting and the Borders of Identity: 'What's in a Name' in Kroetsch's 'The Puppeteer' and Mistry's 'Such a Long Journey'" *Canadian Literature* 149 (1996): 57.

What kind of life was Sohrab going to look forward to? No future for minorities, with all this fascist Shiv Sena politics and Marathi language nonsense. It was going to be like the black people in America – twice as good as the white man to get half as much. How could he make Sohrab understand this? How to make him realize what he was doing to his father, who had made the success of his son's life the purpose of his own?. (Mistry, *"Such a Long Journey"* 55)

This whole passage is emblematic of the fears and distress of the Parsi community. Gustad seems to imply here that there is no secure future in Bombay for the members of the Parsi community if the nationalist party Shiv Sena manages to achieve its goals. The hidden meaning of the passage is that the only opportunity to succeed in life for young Parsis such as Sohrab is immigration. But this does not appear to be a good choice either and certainly not an easy one since immigrants and minorities have to be *"twice as good to get half as much".*

It could also be said that Mistry's language tries to preserve the characteristics of Parsi idiom in order to further highlight the Parsi identity. He does not use Indian English in order to create a comic effect but to challenge and resist the totalization of the dominant culture within India. He uses it naturally with its own distinctive phonetic and syntactic features to establish it as part of the phenomenon of global 'englishes'. It is a post colonial mode of resistance. He uses the colonizers' language to subvert colonial discourse and the hegemony of Western master narratives. Also, Mistry's language retains the peculiarity of the Parsis' way of using language. Dinshawji expresses his anger against Marathas' policy of name changing by saying: *"Why change the names? Saala sisterfuckers! Hutatma Chowk! He spat out the words disgustedly. What is wrong with Flora Fountain?'"* (Mistry, *"Such a Long Journey"* 73-74) Certainly some words can be categorized as obscene for a cultured society but given the fact that the characters are drawn from Parsi middle class families it may not be out of the ordinary for them to use some abusive terms.

Conclusions

Parsis have perfected the art of existing in a state of marginality, partaking of different cultures yet ultimately retaining for themselves the refuge of ethno-religious identity. For centuries they have been trying to be both global and local at the same time, a difficult endeavor and one that has been acknowledged by the rest of the world only in recent times.

The concern with history that informs this novel, and most of Mistry's writings, is evidence of the fact that Mistry writes a postcolonial literature that has something to say about the past. His novels display a deconstruction of history which is supplemented by the construction of new stories – own versions of the truth, challenges to official history and the politicians' truths.

BIBLIOGRAPHY

Mistry, Rohinton. *Such a Long Journey.*London and Boston: Faber and Faber, 1991.

Bharucha, Nilufer E. *Rohinton Mistry. Ethnic Enclosures and Transcultural Spaces.* Jaipur and New Delhi: Rawat Publications, 2003;

Clark, P. *Zoroastrianism: An Introduction to an Ancient Faith.*Brighton: Sussex Academic Press, 1998;

Hancock, Geoff. "An Interview with Rohinton Mistry" *Canadian Fiction Magazine* 65(1989): 143-150;

Morey, Peter. *Rohinton Mistry.* Manchester and New York: ManchesterUniversity Press, 2004;

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta, 1992;

Williams, David. "Cyberwriting and the Broders of Identity: 'What's in a Name' in Kroetsch's 'The Pupeteer'and Mistry's 'Such a Long Journey'" *Canadian Literature* 149(1996): n.pag.

THE FEMALE CHARACTERS OF MONTESQUIEU'S NOVEL, PERSIAN LETTERS: THE ART OF LIVING BETWEEN FREEDOM AND CENSORSHIP

Ana-Elena Costandache
Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Epistolary roman, novel of the seraglio, novel of learning or initiatory tale, oriental novel, licentious novel: of all these multiple facets of the Persian Letters by Montesquieu, we relied on the life in the harem of the main character, which allows us to discover the moral, political, cultural and religious realities of life in the city of an Eastern country (Ispahan, the capital of ancient Persia). Shared between the respect of the traditions, the customs, and the desire to align it to the life in freedom, just as in the western world, the feminine characters of the novel are presented by means of the personal vision of the writer. As a consequence, we propose a fine analysis of the "art of living" of women, shared between "freedom" and "censorship".

Keywords: the art of living, woman(s), freedom, censorship, morality.

Œuvre importante du grand philosophe Charles-Louis de Secondat, châtelain de la Brède et de Montesquieu, *Les Lettres persanes* sont une satire « pittoresque » et originale de la société française du XVIII^{ème} siècle.

Inspiré notamment de l'œuvre *L'Espion dans les cours des princes chrétiens* ou *L'Espion turc* de l'italien Jean-Paul Marana (Giovanni Paolo Marana), paru en 1684, où le personnage Méhémet analyse les évènements politiques de l'Europe, Montesquieu donne une vision personnelle à son œuvre, en choisissant de faire une comparaison détaillée entre l'Orient et l'Occident.

Roman « double », enchâssé, *Les lettres persanes* racontent l'histoire des deux persans qui visitent la France pour découvrir les secrets et l'art de vivre du monde occidental. Par l'intermédiaire d'un échange de lettres entre les protagonistes (Usbek et Rica) et leurs amis restés dans le sérail d'Ispahan, les deux jeunes hommes présentent leurs impressions et pensées critiques sur les pays et les villes qu'ils visitent, à part la France. Avant de s'établir à Paris, où ils restent pendant huit ans, ils visitent la Turquie et l'Italie et ils racontent, à travers 23 lettres, les réalités qu'ils connaissent et voient sur place. De là, le motif du voyage qui s'accompagne du thème de l'absence.

La lecture de nombreuses créations de la littérature universelle ont beaucoup influencé l'art narratif de Montesquieu, mais son roman épistolaire s'avère être tout original, selon ses affirmations dans *Quelques réflexions sur les Lettres persanes* : les lettres « ne sont susceptibles d'aucune suite, encore moins d'aucun mélange avec des lettres écrites d'une autre main, quelque ingénieuses qu'elles puissent être. »[1] C'est, donc, Montesquieu, lui-même, qui affirme, de plus, dans ses *Pensées*, que ses « lettres persanes apprirent à faire des romans en lettres ».[2]

Dès le début, les protagonistes s'étonnent des traditions, des coutumes, des réalités politiques, morales et religieuses différentes de leur pays, car ils découvrent bien des

[1]*Œuvres complètes de Montesquieu*, avec des notes de Dupin, Crevier, Voltaire, Malby, Servan, La Harpe, Paris, Chez Firmin Didot Frères, Libraires, Imprimeurs de L'Institut de France, 1846, p. 1.
[2]*Revue Montesquieu*, no 8, 2005-2006, publiée par le concours du Centre national du Livre et du Conseil Régional d'Aquitaine, p. 225.

différences entre les deux mondes proposés par l'auteur. Georges Gusdorf affirmait, dans la préface des *Lettres persanes*, que la parution de l'œuvre marque un tournant dans l'art romanesque : « Il y a donc eu des lettres persanes avant des *Lettres persanes.* Mais la découverte de ces précédentes ne saurait faire de tort au livre de Montesquieu ; le fait est qu'ils avaient été oubliés ; la résurgence de ces sources est le résultat d'un choc en retour de l'œuvre qui nous occupe. »[3]

L'importance de l'œuvre de Montesquieu dérive du fait que l'auteur est le premier philosophe qui offre au public lecteur un roman épistolaire, au XVIII^{ème} siècle, le seul auteur qui compare le monde oriental et le monde occidental d'une manière pleine d'authenticité, le seul auteur qui présente deux personnages persans pour exprimer, sans réserve, ses opinions critiques concernant le régime politique et la religion de la France. Notre analyse s'oriente vers l'explication et la comparaison des deux mondes à travers les opinions du philosophe Montesquieu, à part la comparaison de la condition de vie des femmes orientales et des femmes occidentales, leur art de vivre, partagées entre liberté et censure, morale et pénitence.
L'auteur met l'accent sur les descriptions détaillées de la vie dans le sérail, où les femmes mènent leur vie selon des règles précises, qui respectent l'hiérarchie des supérieures : même s'il y a plusieurs épouses dans une famille orientale, c'est la première épouse qui se distingue comme la meilleure de toutes les autres, la plus belle et la plus élégante. Dans la *Lettre III,* Zachi parle de l'unique but des femmes persanes, celui de plaire à leur époux : « Chacune de nous se prétendait supérieure aux autres en beauté. Nous nous présentâmes devant toi après avoir épuisé tout ce que l'imagination peut fournir de parures et d'ornements. »[4] Montesquieu met l'accent, à plusieurs reprises, sur la beauté des femmes, en utilisant des expressions pour créer les descriptions les plus intéressantes et vivantes : un tel exemple serait Fatmé, qui ne se couche jamais sans se parfumer avec « les essences les plus délicieuses ».

L'auteur accorde également une place importante aux femmes occidentales, qui sont décrites par les deux protagonistes persans à travers leur séjour en France. Rica et Usbek sont très surpris, pendant leur voyage, de la condition des femmes, parce qu'ils ne comprennent pas leurs manières, ni leurs vêtements. Dans *La lettre XCIX*, Rica fait le portrait des femmes françaises au XVIII^{ème} siècle : « Les coiffures montent insensiblement […] il a été un temps que leur hauteur immense mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même. Les architectes ont été souvent obligés de hausser, de baisser, d'élargir leurs portes, selon que les parures des femmes exigeaient ce changement. » Donc, pour Rica, les femmes occidentales sont ridicules et, selon son opinion, elles ne réussiraient jamais à le séduire.

Dans la *Lettre XXXIV* Rica fait une comparaison directe entre les femmes d'Orient et celles d'Occident : « Les femmes de Perse sont plus belles que celles de France ; mais celles de France sont plus jolies. Il est impossible de ne point aimer les premières, et de ne se point plaire avec les secondes : les unes sont plus tendres et plus modestes ; et les autres sont plus gaies et plus enjouées. » Il croit que c'est la vie pleine de règles strictes des femmes orientales qui est la meilleure, et que le sérail est « plutôt fait pour la santé que pour les plaisirs ».

Dans la *Lettre CX*, Rica expose, d'une manière très ironique, son opinion concernant « la toilette » des femmes occidentales : « Le rôle d'une jolie femme est beaucoup plus grave que l'on ne pense : il n'y a rien de plus sérieux que ce qui se passe le matin à sa toilette, au milieu de ses domestiques : un général d'armée n'emploie pas plus d'attention à placer sa droite ou son corps de réserve qu'elle en met à poster une mouche, qui peut manquer, mais dont elle espère ou prévoit le succès. » Rica fait une comparaison directe avec le « général d'armée » pour mettre en évidence son ironie. Il critique les femmes de la bonne société

[3] Montesquieu, *Les Lettres persanes*, Librairie Générale Français, Paris, 1972, p. 11.
[4] Montesquieu, *œuvre citée*, p. 12. Toutes les citations sont extraites du roman *Les Lettres persanes* de Montesquieu, Librairie Générale Française, Paris, 1972.

française, en les ridiculisant, car elles n'ont « rien de plus sérieux » en ce qui concerne leurs manières de s'habiller, de parler et d'interagir avec les autres.

À son tour, Usbek parle de la liberté des femmes occidentales, mais il n'est pas d'accord avec leur liberté totale ; il croit que la religion musulmane est la meilleure parce que les femmes ont des libertés en même temps que des censures, surtout des interdictions morales. Dans la *Lettre XXVI*, Usbek s'adresse à Roxane : « Si vous aviez été élevée dans ce pays-ci, vous n'auriez pas été si troublée ; les femmes y ont perdu tout retenue : elles se présentent devant les hommes à visage découvert, comme si elles voulaient demander leur défaite. L'usage de se faire servir par des eunuques leur est inconnu. » Usbek croit que les femmes occidentales sont inférieures aux femmes orientales parce qu'elles n'ont pas de sensibilité, ni de volupté.

Pour bien révéler les différences réelles qui existent entre l'Orient et l'Occident, on propose une comparaison entre les libertés et les interdictions des femmes des deux mondes, conformément aux droits fondamentaux de l'homme :

a/ *la liberté* : les femmes orientales sont privées de toute liberté, elles ont une attitude de soumission envers leur époux. L'intervention directe de Montesquieu dans le roman, faite sous forme d'une petite note avec astérisque dans la *Lettre VII*, en est la preuve : « Les femmes persanes sont beaucoup plus étroitement gardées que les femmes turques et les femmes indiennes. » Mais Usbek présente les bonnes raisons pour la censure des femmes dans la *Lettre XXVI*, qu'il a envoyée à Roxane, son épouse : « Quand nous vous enfermons si étroitement ; que nous vous faisons garder par tant d'esclaves ; que nous gênons si fort vos désirs lorsqu'ils volent trop loin, ce n'est pas que nous craignons la dernière infidélité ; mais vous savons que la pureté ne saurait être trop grande, et que la moindre tache peut la corrompue. » En outre, les femmes ont des interdictions quant aux visites ou les rendez-vous. Elles ne peuvent recevoir, ni fréquenter d'autres personnes.

Au contraire, les femmes de l'Occident jouissent de toute liberté, elles font ce qu'elles veulent : « À Paris, règnent la liberté et l'égalité » et « rien n'attire plus les étrangers que la liberté et l'opulence. » Elles sont libres d'acquérir et de fréquenter toutes les personnes qu'elles veulent. Dans la *Lettre XXIII*, Usbek parle des femmes de Livourne et de sa découverte : « Les femmes y jouissent d'une grande liberté : elles peuvent voir les hommes à travers certaines fenêtres qu'on nomme jalousies ; elles peuvent sortir tous les jours avec quelques vieilles qui les accompagnent ; elles n'ont qu'un voile. Leurs beaux-frères, leurs oncles, leurs neveux peuvent les voir sans que le mari s'en formalise presque jamais. »

b/ *droit de disposer de son corps* : les femmes d'Orient vivent dans un sérail où elles sont surveillées par des eunuques : « Ces femmes obligées à une continence forcée ont besoin d'avoir des gens pour les garder, qui ne peuvent être que des eunuques. Ces gardiens doivent être en grand nombre, soit afin de maintenir la tranquillité au-dedans, parmi les guerres que ces femmes se font sans cesse, soit pour empêcher les entreprises au dehors. » Elles n'ont pas le droit de se présenter le visage découvert devant les autres.

Les femmes occidentales ne sont pas surveillées par d'autres hommes. Elles peuvent se présenter tête nue, le visage découvert ; elles sont libres de se maquiller et d'utiliser le rouge à lèvres sans être critiquées. Montesquieu présente son opinion sur ces femmes : « Si vous aviez été élevée dans ce pays-ci, vous n'auriez pas été si troublée ; les femmes y ont perdu tout retenue : elles se présentent devant les hommes à visage découvert, comme si elles voulaient demander leur défaite. L'usage de se faire servir par des eunuques leur est inconnu ».

c/ *droit à la vie privée et à l'intimité* : les femmes orientales ne doivent jamais s'exposer le corps nu, à poil : « Ce qui rend le sang si beau en Perse, c'est la vie réglée que les femmes y mènent: elles ne jouent ni ne veillent ; elles ne boivent point de vin et ne s'exposent presque

jamais à l'air. » En outre, les femmes orientales sont les épouses d'un seul homme, mais pas son unique amour : Usbek, par exemple, a cinq femmes, mais ce n'est que Roxane sa favorite. Au contraire, les femmes occidentales peuvent aller à la mer et elles peuvent s'habiller avec des costumes de bains sans aucune retenue. Elles ne doivent pas se cacher du regard des autres. Quant à la vie de couple, elles font des mariages avec un seul homme et les deux époux sont égaux devant la loi et la religion.

d/ *égalités des sexes* : l'homme persan est une race supérieure à la femme persane par la volonté divine, la religion musulmane : « Le Prophète a décidé la question et a réglé les droits de l'un et de l'autre sexe : les femmes, dit-il, doivent honorer leurs maris ; leurs maris les doivent honorer : mais ils ont l'avantage d'un degré sur elle. »

Evidemment, dans le monde oriental, l'homme et la femme ne sont pas égaux. Cette idée est soutenue dans la *Lettre LXII* que Zèlis envoie à Usbek, où elle reconnaît et accepte que l'homme est d'une race supérieure à la sienne : « La Nature est industrieuse en faveur des hommes, ne s'est pas bornée à leur donner des désirs : elle a voulu que nous en eussions nous-mêmes, et que nous fussions des instruments animés de leur félicité. »

Il est interdit aux femmes de regarder les autres ou de se montrer devant un autre homme que leur mari, ni même devant un eunuque blanc. Dans la *Lettre CXIV*, Usbek explique quelles sont les raisons pour lesquelles les femmes ne doivent pas parler avec d'autres hommes : « La Religion, la jalousie et la raison même ne permettent pas d'en laisser approcher d'autres. » Si une femme orientale était surprise en compagnie d'un homme inconnu, il serait mis à mort et la femme serait punie d'une manière sévère.

Les deux époux du monde occidental sont égaux et ils doivent se respecter et être les meilleurs amis, ils doivent partager ensemble le bien et le mal. Il y a, dans le roman, une citation qui met en évidence la conception de Montesquieu sur les hommes parisiens : « Les Français ne parlent presque jamais de leurs femmes, c'est qu'ils ont peur d'en parler devant les gens qui les connaissent mieux qu'eux. »

Les femmes occidentales peuvent regarder d'autres hommes et parler avec eux sans être punies par leur mari.

e/ *liberté d'opinion/ d'expression* : les femmes orientales sont la propriété exclusive de leurs époux ; elles n'ont pas le droit de s'exprimer ou de dire leur point de vue.

Les femmes orientales sont achetées comme des objets matériels vulgaires. Elles sont considérées comme si elles seraient des biens pour l'utilité du sexe masculin : « La femme est condamnée par la nature à libérer le corps des hommes et à souffrir perpétuellement de passions inassouvies que sa structure organique interdit de calmer. Elle a donc été conçue pour l'utilité du sexe masculin, et avant tout, apparemment, pour le délivrer des passions. »[5]

Zélis, l'une des femmes d'Usbek, affirme, dans la *Lettre LXII*, qu'elle a décidé d'isoler sa fille parce que les femmes n'ont pas besoin de liberté, elles sont consacrées au sérail. Les filles sont achetées dès l'enfance et les eunuques noirs s'occupent de leur sort : « Ta fille ayant atteint sa septième année, j'ai cru qu'il était temps de la faire passer dans les appartements intérieurs du sérail et de ne point attendre qu'elle ait dix ans pour la confier aux eunuques noirs. On ne saurait de trop bonne heure priver une jeune personne des libertés de l'enfance et lui donner une éducation sainte dans les sacrés murs où la pudeur habite. »[6]

Au contraire, les femmes occidentales décident sur leur vie amoureuse, elles choisissent la personne avec laquelle elles veulent se marier. On leur respecte les points de vue, les opinions, les décisions.

f/ *droit à l'emploi* : les femmes orientales n'ont pas de lieu de travail, elles ne sont pas indépendantes du point de vue financier. C'est leur époux qui gagne de l'argent et qui est le responsable des revenus de sa famille.

---

[5] Jean Goldzink, *Montesquieu et les passions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, p. 12.
[6] *Ibidem*, pp. 119-120.

Les femmes de l'Occident travaillent et sont indépendantes ; elles ont le droit de travailler mi-temps ou plein-temps, de faire des achats et des dépenses à leur gré.

g/ *liberté de culte* : la religion permet aux hommes persans d'être polygames, tandis que les femmes qui se marient avec un homme persan doivent renoncer à d'autres préoccupations parce que la religion et les lois « les dérobent à tous les autres. » [7] Usbek croit que la polygamie est une bonne source pour peupler la Terre en même temps qu'un grand avantage de la religion mahométane.

Les religions de l'Occident interdisent aux hommes d'être polygames. La polygamie est punie par la justice, par les lois de droit civil. À cet égard, Usbek affirme que la religion chrétienne n'est pas favorable pour perpétuer l'espèce humaine.

h/ *dignité de la personne* : la dernière lettre de Roxane, la *Lettre CLXI,* adressée à Usbek, atteste que la femme orientale, privée de tout droit civique, sait régner sur le corps, le désir et l'écriture. Il y a là une conception du droit naturel, parfaitement assumée avec la majuscule : « J'ai réformé tes lois sur celles de la Nature, et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance. »[8] Avec cette dernière lettre du roman il y a un nouvel commencement pour les femmes orientales. La fin de l'œuvre, marquée par le suicide de Roxane, signifie la liberté amoureuse, le courage et la nouvelle forme d'émancipation des femmes. C'est une fin qui propose une sorte d'égalité entre les femmes orientales et celles occidentales, telle qu'elle est affirmée par Roxane : « Ce langage, sans doute, te paraît nouveau. Serait-il possible qu'après t'avoir accablé de douleur, je te forçasse encore d'admirer mon courage ? »[9] D'ailleurs, Roxane avait réclamé, à travers la trame narrative du roman, la dictature des hommes, surtout des eunuques. Elle se plaignait du traitement dur qu'elle et les épouses d'Usbek avaient reçu pendant des années, lorsque leur seule liberté n'était que celle de pleurer et de se résigner. De là, le manque de toute dignité personnelle. Le sérail reste un sujet de dispute parce qu'il est partagé entre les femmes du sultan, qui a toujours une favorite comme dans le cas de Roxane. L'affection accordée à l'une des femmes détermine la souffrance de l'autre. Chacune pense qu'elle est plus belle que les autres, qu'elle est supérieure aux autres par l'amour sincère envers le sultan. La fin du roman met, donc, en évidence, le fait que les femmes peuvent être libres d'une telle façon, elles peuvent changer leur condition sociale en s'échappant du harem, afin de ne pas rester les esclaves de leur maître et d'un régime despotique.Le geste de Roxane reste la preuve du refus sans appel de l'ordre établi et du conformisme social.

Le roman de Montesquieu reste l'œuvre des réalités des deux mondes : oriental et occidental. D'un côté, il y a « le règne » de l'ordre, de la censure, des règles bien établies à jamais ; les femmes sont, elles-mêmes, la propriété du sultan, victimes de leur propre sort. De l'autre côté, il y a « le règne » des défis, de la liberté ordonnée par les femmes qui y mènent leurs vies, le monde du jeu subtil entre l'essence et l'apparence.

L'une des intentions de Montesquieu a été d'écrire sur la condition des femmes et de faire réfléchir les lecteurs sur les réalités qui font la vie dans les deux mondes bien différents. Les gens naissent égaux ; pourtant, le milieu où ils vivent, impose des règles qui doivent être respectées et qui, malheureusement, s'appliquent, surtout, aux femmes. C'est ainsi que l'auteur a fait découvrir, une fois pour toutes, la condition inférieure des femmes orientales par rapport aux femmes qui jouissent de leur naissance dans l'Occident.

BIBLIOGRAPHY

Goldzink, Jean, *Montesquieu et les passions*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
Montesquieu, *Les Lettres persanes*, Librairie Générale Français, Paris, 1972.

[7] Montesquieu, *œuvre citée*, p. 120.
[8] *Ibidem*, p. 305.
[9] Idem.

***Œuvres complètes de Montesquieu*, avec des notes de Dupin, Crevier, Voltaire, Malby, Servan, La Harpe, Paris, Chez Firmin Didot Frères, Libraires, Imprimeurs de L'Institut de France, 1846.
Revue Montesquieu, no 8, 2005-2006, publiée par le concours du Centre national du Livre et du Conseil Régional d'Aquitaine.

ON MEMORY AND FORGETTING IN THE TRADITIONAL ROMANIAN CULTURE

George Enache
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract:Remembering and forgetting are ways in which time is organized. These tools through which time is ordered are present in the world's biggest cultures, with Orphism to Gnosticism as relevant examples, as well as in the big cultural trends in the last millennium. An instance of this polarity appears in the quarrel between the Ancients and the Moderns, which can be reduced to different approaches to the past: through memory/reminiscence/recovery of the past and forgetting/ignoring/rejecting it. In the traditional Romanian village the past shapes the present and foreshadows the way in which the future will unfold. Therefore, memory plays an important role giving coherence, sense and balance to the present world. Reminiscence holds an important role in the relation between the present world and the after world while forgetting is seen as a disruptive unit in the universe's harmonious order. The above mentioned opposition is linguistically marked, and can be noticed in the spiritual life of people, affecting the daily habitus of the traditional Romanian villager.

Keywords: memory, forgetting, time, the present world, the after-world

Memoria şi uitarea sunt procese de organizare a trecutului. În comunităţile tradiţionale, aşa cum a fost vechiul sat românesc, memoria este un mod de reprezentare a timpului, iar uitarea constutie o proprietate a acesteia având „funcţia indispensabilă de filtrare, de selecţie şi de ierarhizare" (Segalen, Martine, 166); rezultă de aici că memoria şi uitarea au funcţii culturale. În cele ce urmează ne propunem să prezentăm unele aspecte ale felului în care se exercită funcţia culturală a memoriei şi a uitării în satul românesc tradiţional.

În limbajul comun, *a-şi aduce aminte/a-şi aminti* şi *a uita* sunt folosite, de regulă, în contexte de comunicare care, în sens larg, se opun. *Aducerea aminte*, în sine, indiferent de conţinutul amintirii, este conotată pozitiv, ca şi în expresiile frazeologice *a lua aminte, a-i fi aminte, a ţine minte.* Perechea antonimică a lui *a-şi aduce aminte,* verbul *a uita,* aduce cu sine, mai mult sau mai puţin explicit, unele nuanţe negative; astfel, *uitucul,* cel care *uită de la mână până la gură*, se situează întotdeauna în afara respectului şi preţuirii comunităţii. Pe o scară de valori proprie omului de cultură medie, se mai spune şi astăzi că un copil cu rezultate bune la învăţătură *are ţinere de minte,* iar cel *fără ţinere de minte* va avea rezultate modeste în plan şcolar.

Conotarea negativă a uitării este confirmată de numeroase credinţe şi superstiţii din satul românesc de altădată. Astfel, se zice că nu este bine să mănânci ceva uitat, căci uiţi degrabă (Gorovei, 1995, p. 141; Candrea, 1999, p.299); să nu citeşti mâncând, că uiţi ce ai învăţat, să nu mergi la fântână sau pe drum mâncând că uiţi ce ai de făcut, să nu mănânci ceva de pe mânecă pentru că e rău de uitat (Gorovei, 1995, p. 132, 135). Dar uitarea poate avea urmări benefice pentru om dacă îşi exercită efectele asupra unor agenţi malefici, ca în acest descântec de bube:

Muscă mică, muscă mare, / Musca mare se mărită. / Pe toate gonghiţele/La gostie le-o chemat, / Numai pe buba dulce o uitat. / Buba dulce s-o mâniat, / S-o spurcat, S-o udat, / S-o uscat / Şi din rădăcini o secat. (Candrea, 1999, p. 374)

În vechiul sat românesc, marile evenimente trăite de familie erau însemnate, „pentru a-şi aminti întotdeauna oarece", în grinda casei, de unde şi expresia *a încresta în grindă* sau, în

variantă bănăţeană, *samnă-n grindă*; se fixau în amintirea casei, adică a familiei, evenimente ca:o grindină, un cutremur, plecarea bărbatului în război, naşterea, „căsătoria (prin două linii cu crestături paralele), moartea (printr-o cruce). Un amănunt semnificativ: când o casă intra în posesia altei familii, grinda se geluia" (Dumistrăcel, Stelian, 100).

Când era nevoie, fixarea în memorie a diferitelor activităţi economice, comerciale sau a micilor obligaţii cotidiene din satul românesc se făcea cu mijloace empirice: un nod la colţul năframei sau la cingătoare, un fir de aţă legat la mână ş.a., obiceiuri care pot fi asociate cu cele ale elevelor de gimnaziu de astăzi care, pentru a nu uita ceva, îşi fac o cruciuliţă sau un alt semn pe degetul de la mână. Pentru lucrurile mai importante în care erau implicaţi doi sau mai mulţi membri ai comunităţii se folosea, printre altele, *răbojul* pe care se consemnau prin anumite crestături operaţiuni economice, comerciale, fiscale etc. Există câteva expresii frazeologice construite în jurul acestui termen, folosit cu sens propriu sau figurat, care ilustrază răspândirea în satul românesc a acestei tehnici de stocare a informaţiei: *a însemna la răboj*, „a ţine socoteala unor bunuri, a unor sume; a păstra evidenţa"; *a lua pe răboj*, „a lua pe datorie"; *a i se uita cuiva răbojul*, „a i se uita cuiva numărul anilor"; *a şterge de pe răboj*, „a da uitării"; despre cineva care uită prea repede ceva se mai spunea că *a scris pe mucul lumânării* (Dumistrăcel, Stelian, 209-210).

În practicile ritualice, răbojul devine un procedeu mnemonic, de numărare şi fixare în memorie a unor secvenţe de ritual. Aşa este folosit în ritualul slobozirii apelor/izvorului, cunoscut în majoritatea satelor româneşti, în unele practicat şi în prezent; este vorba de obiceiul aducerii unui anumit număr de găleţi cu apă în cele şase săptămâni următoare înmormântării de către o fată sau o femeie curată („cărătoarea"). La sfârşitul celor şase săptămâni, lângă fântâna de unde a fost adusă apa, are loc următorul scenariu:

Femeia de casă, aprinzând o lumânare şi tămâind apa din jgheab întreabă pe cărătoare:
Ai adus 80 de găleţi?
Da, am adus – răspude aceasta.
De unde ştiu eu că ai adus?
Iacă şi răbojul arată 80!
După aceasta începe a număra toate tăieturile de pe răboj.
Cealaltă ascultă, zicând: „aşa este", şi apoi frângând răbojul şi aruncându-l în apă, zice mai departe:
Ei bine, cine-ţi mai este mărturie?
Iacă (cutare), răspunde cea întrebată, arătând spre fata sau femeia care ştie că s-a adus apa.
De trei ori se face asemenea. (Marian, S. Fl., 1995, *Înmormântarea,* p, 245-255).

Uneori sunt solicitate să depună mărturie astrele cerului, ca în următorul scenariu din Dolj, cules prin 1975:

Femeia întreabă: „Pe cine ai martor că ai adus apa?", iar fata răspunde: „Luna şi Soarele" (*Sărbători şi obiceiuri*, III, 2001, p. 208);

sau ca în acest cântec ceremonial funebru din Banat, atestat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea:

Soare, soare, mă rog ţie, / Mie să-mi stai mărturie, / C-am să slobod apele, / Şi să-i dau luminile, / Să-i plătesc şi vămile. (Burada, Teodor T., III, 1978, p. 1978)

„Mărturiile" invocate aici sunt modalităţi concrete de de fixare în memorie a unui act care asigură integrarea sau apartenenţa insului la un anumit mod de a fi; semnificaţia acestora se regăseşte, mai clar, în obiceiul „mărturiilor de botez" – bani pe care naşul îi oferă participanţilor la botezul nou-născutului, care, astfel, devin „*martori* care pot atesta la orice împrejurare că, într-adevăr, nou-născutul a îmbrăţişat religia creştină, cu toate dogmele şi după toate riturile bisericii" (Marian, S. Fl., 1995, *Naşterea,* p. 136). *Mărturiile martorilor* sunt parte a memoriei colective, una din componentele definitorii a ceea ce antroplogii numesc *habitus*, în care membrii comunităţii se integrează şi capătă identitate culturală.

Ritualurile de înmormântare oferă o imagine complexă, uneori contradictorie, a funcţionării memoriei şi a uitării în spaţiul cultural al vechiului sat românesc. Mai întâi să

observăm prezenţa aici, ca şi în multe alte părţi, a ceea ce R. Hertz numea „practica dublei înmormântări”:

Prima înmormântare este consacrată tratării cadavrului şi marchează începutul unei perioade nefaste – în timpul căreia spiritul mortului este răuvoitor, cea de-a doua transformă acest spirit în strămoş, oferind ocazia unei reafirmări a coeziunii grupului (*apud* Bonte, Pierre şi Izard, Michel, 1999, p. 643).

Actele din aşa-zisa „primă înmormântare”, care au caracter separatoriu fiind considerate rituri de protecţie, finalizate cu ritul slobozirii apelor numit mai înainte, includ mai multe practici de uitare a mortului: oglindirea membrilor familiei în scalda mortului, datul de pomană a unei cepe, punerea unui bulgăre de pământ sub gulerul cămăşii mortului, punerea unui pumn de ţărână pe pieptul văduvei, atingerea membrilor familiei de trei ori cu spatele de uşă la scoaterea sicriului din casă, punerea de ţărână pe ceafa membrilor familiei când are loc înmormântarea, membrii familiei se uită printr-o sită la asfinţitul soarelui rostind anumite cuvinte (Rădulescu, Alina, 2008, p. 211-213). Ca şi în cazul descântecului de bubă citat mai înainte, uitarea, provocată prin mijloace magico-ritualice, anihilează posibilele intenţii agresive ale răposatului.

În cântecele ceremoniale de înmormântare, componente esenţiale ale riturilor de prag, „dalbul de pribeag” este sfătuit sau atenţionat că va uita „lumea cu dor” ori, dimpotrivă, este îndemnat să evite împrejurările care ar provoca uitarea; s-ar putea spune că aici coexistă cele două tipuri de înmormântări de care vorbea R. Hertz.

O primă împrejurare care facilitează uitarea este chiar „mersul înainte” al „dalbului de pribeag” dinspre „ţara cu dor” spre cea „fără dor”, concretizată într-un îndemn explicit:

Haidi, brie, ´nainte, / Nu-ţ´ aduci-aminte. (Kahane, Mariana; Georgescu-Stănculeanu, Lucilia, p.541).

De regulă, uitarea este provoctă de personaje mitice, păstrătoare a rânduielii lumii de dincolo; aşa face Sfânta Mărie, aflată lângă „lina fântână”:

Călători câţi mai trecea / Ea spre toţi se îndura / Ea pre toţi ´i adăpa / Drumurile le arăta: / Sufletu din apă bea / Şi el lumea o uita. (Mangiuca, Simion, p. 130-131).

Acelaşi rol este atribuit Tatălui Sfânt (Marian, S. Fl., 1995, *Înmormântarea,* p. 151) şi Zânei Bătrâne; acţiunea acesteia, sigur o veche zeitate precreştină a lumii de dincolo, este valorizată, însă, negativ tocmai datorită apartenenţei sale la alt panteon religios:

Ieste-o poienuşe / Cu-o lină fântână / Ş-o zână bătrână / Cu paharu-n mână; / Pră care goge-m treşe, / S-îm bie cu apă răşe. / [...], să nu biei, / C-asta-i apă dzăuitată / Ş-atunşia mi ce zăuiţ´ / Dge fraţ´, dge surori, / Dge mumă, dge tată, / Dge lume dge toată. (Kahane, Mariana; Georgescu-Stănculeanu, Lucilia, p.627).

S-ar putea impune aici discuţii mai aprofundate despre valorificarea spaţiului la nivelul opoziţiei dintre partea dreaptă unde se află Maica Sfântă care adapă „călătorii” şi partea stângă unde se află Zâna Bătrână cu „apa dzăuitată”, cu rădăcini adânci în cultura vechii Europe (*v.* Enache, Gheorghe, p. 307-344), dar aceasta ar complica prea mult planul discuţiei urmărite aici. Să observăm, însă, că în alte cântece funebre Tatăl Sfânt oferă flori dalbului de pribeag pentru a-i provoca uitarea:

Tatăl va cerca / Floricele-a-ţi da / Că doar vei uita / Fraţi şi surorele, / Multe nemurele (Marian, S. Fl., *Înmormântarea*, p. 151).

Frecvent, călătorul este îndemnat să culeagă flori, să le miroasă pentru a-i trece dorul de cei dragi:

´Nainte să-z´ mergi, / La câmpu cu duoru, / Une dă bujoru, / Bujor să-z´ culegi, / De dor să-z´ petreci, De dor de la tată, / de la mamă . (Kahane, Mariana; Georgescu-Stănculeanu, Lucilia, p.591).

Dorul de care trebuie vindecat pribeagul presupune în primul rând aducerea aminte a lumii cu dor; dar aceasta trebuie uitată, altfel fixarea în lumea fără dor este imposibilă. Să ne amintim că în lunga rătăcire pe mare a lui Ulise, care, de fapt, este o călătorie în lumea de dincolo, grecii poposesc şi în ciudata ţară a lotofagilor care, în loc de pâine, se hrăneau cu flori, oferite şi oaspeţilor:

Dar care cum mânca din road-aceea / Ca mierea de gustoasă, n-avea poftă / Napoi să să vie, să ne dea de veste. / Deci soţii mei voiau să steie-acolo / Cu lotofagii spre-a mânca din lotus / Şi a uita de-ntorsul lor în ţară" (*Odiseea*, v. 126-132)

Folosite ca hrană aici, culese pentru mirosul lor în cântecele noastre funebre, florile provacă uitarea, anihilează dorul de „lumea albă" al răposaţilor, fixându-i în lumea cealaltă.

După cum am văzut până acum, uitarea, atribut esenţial al locuitorilor tărâmului de dincolo, este provocată de zeităţile tutelare ale lumii de dincolo (Maica Sfântă şi Tatăl Sfânt în ipostazele în care apar), de obiecte a căror sacralitate este revelată de performarea cântecului ceremonial (apa, vinul, florile). Promovarea uitării are efecte similare celor din descântecul de bube citat mai înainte, căci urmăreşte anihilarea posibilelor intenţii agresive ale răposatului; de aceea, credem că secvenţele prezentate mai sus ţin de ceea ce R. Hertz numea practica „primei înmormântări" care urmărea neutralizarea spiritului răuvoitor al defunctului.

Dacă cei plecaţi de aici trebuie să uite, cei rămaşi sunt datori cu aducerea aminte a acelora. Cântecul ceremonial, cu corespondenţe în practica ritualică, menţionează această datorie în motivul casa cu ferestre:

Pe-o fereastră dor să-i vină, / Dor să-i vină de la maică; / Pe-o fereastră dor să-i vină, / Dor să-i vină de la taică; / Pe-o fereastră dor să-i vină, / Dor să-i vină de la fraţi. (Kahane, Mariana; Georgescu-Stănculeanu, Lucilia, p.663).

De asemenea, aducerea aminte a celor de aici este condiţionată şi de integrarea corectă a răposatului în ceata neamurilor de dincolo prin respectarea rânduielii transmise de cântecul ceremonial:

Să-ţ iei sama bine / La mâna d´ireaptă, / Că-i calea curată, / Cu plugu arată, / Cu grâu samanată. / Cu grâu d´i-al marunt, / Să nu t´e mai uit. (*Folclor din Oltenia şi Muntenia,* I, p. 279).

După integrarea în ceata neamurilor de dincolo, a strămoşilor, răposatul va fi pomenit de neamurile de aici în cadrul sărbătorilor de peste an, numite *moşi*; să reţinem că unul dintre sensurile vechi, păstrat regional, al cuvântului *a pomeni* este „a aduce aminte". Practic, pomenirea se realizează prin oferirea de alimente ritualice pentru toţi morţii din familie, cu mare grijă să nu uite-l pe vreunul:

„...femeile, pe lângă *bradoşii* [colaci ritualici pregătiţi la Moşii de Păresimi, n.n.] ce-i fac în această zi, mai alcătuiesc şi un bradoş mai mare, făcut în formă de om, cu gură, cu urechi, nas, dară orb şi-l numesc, fiind din timpuri numit tot astfel *Uitata.* Aceasta se face întru pomenirea tuturor morţilor care în timpul anului ar fi fost uitaţi nepomeniţi. Această *Uitată* este jucată de copii în jurul unui foc, ce se face în bătătură, apoi unsă cumiere şi mâncată (Marian, S. Fl., *Înmormântarea,* p. 245).

Reprezentaţi şi cinstiţi printr-un „bradoş" special, strămoşii vor trece repede peste ofensa adusă prin uitare şi vor continua să-i asiste protector pe cei care-i cinstesc conform datinii; este o situaţie care aminteşte, în linii mari, de procedeele cultice ale vechilor romani, folosite pentru a-i convinge pe zeii cetăţii cu care se războiau să n-o mai protejeze: îi făceau să creadă că soldaţii acesteia i-ar fi uitat (*v.* Dumézil, George, 1998, p. 121-135). Solidaritatea celor două cete de neamuri este consfinţită de actul ritualic al *pomenirii*, înfăptuit în credinţa străveche că „lumea nevăzută dă suflu cosmic şi mistic celei văzute, iar aceasta din urmă dă celeilalte consistenţă" (Bernea, Ernest, p.89).

Legătura de neocolit dintre comunitatea de aici şi *moşii* săi este sugestiv ilustrată în unul dintre cele mai frumoase basme româneşti, *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, care prezintă în manieră specifică statutul existenţial al omului, aşa cum era acesta înţeles în satul românesc tradiţional. Ajuns pe tărâmul vieţii şi al tinereţii veşnice, Făt-Frumos trece, din „nebăgare de seamă", prin Valea Plângerii, care se dovedeşte a fi o vale a amintirii şi, de acum, „se topeşte de-a-n picioarele de dorul părinţilor"; se hotărăşte, deci, să plece să-i vadă, făgăduind că se va întoarce negreşit la zânele sale, dar va intra în ciclul firesc al devenirii, căci la casa părinţilor îl aştepta moartea sortită fiecărei fiinţe pământeşti. Tărâmul zânelor poate fi asemănat, dar nu identificat cu „ţara fără dor" din cântecele ceremoniale

funebre, la fel cum Valea Plângerii poate fi comparată, până la un anumit punct, cu „calea din stânga" pe care o alege răposatul care nu-şi „ia seama bine". Şederea în ţinutul „tinereţii fără bătrâneţe şi al vieţii fără de moarte" este însoţită obligatoriu de uitare şi presupunea ieşirea din timp, iar trecerea prin Valea Plângerii, cea a aducerii aminte, echivalează cu intrarea în ciclul firesc al devenirii; în cântecele ceremoniale funebre, răposatul care a greşit drumul apucând „pe calea din stânga" îşi va păstra „dorul" şi se va reîntoarce sub formă de strigoi. Dacă uitarea este unul din atributele lumii de dincolo, aducerea aminte este, prin opoziţie, caracteristica lumii de aici.

În vechile religii şi culturi ale lumii, memoria şi uitarea au fost valorizate în funcţie de relaţiile specifice stabilite între efemeritatea lumii de aici şi perenitatea lumii de dincolo sau între cele trei faze ale timpului – trecut, prezent şi viitor. Astfel, orficii, preluând, desigur, surse mai vechi, asociază memoria şi uitarea cu o reprezentare cultică străveche, figurată de calea din dreapta/stânga, de arbore şi de fântână (Lacul Memoriei şi Lacul Uitării) (*v.* Eliade, Mircea, II, p. 176-186); componente ale acestei reprezentări au fost identificate mai sus şi spiritualitatea vechiului sat românesc. În gnosticism, amnezia, ignoranţa, somnul, captivitatea, beţia devin metafore ale morţii spirituale, iar anamneza dobândită prin gnosă „acordă viaţă *adevărată*, adică răscumpărare şi nemurire" (Ibidem, p. 351). De fapt, în cearta anticilor cu modernii, prezentă în forme diferite în marile epoci culturale, relaţia trecut – prezent, presupune, în ultimă instanţă, opţiunea între rememorarea/valorificarea trecutului sau negarea/ignorarea/uitarea acestuia.

BIBLIOGRAPHY

Bonte, Pierre şi Izard, Michel (coord.) (1999) – *Dicţionar de etnografie şi antropologie.* Traducere coordonată de Smaranda Vultur şi Radu Răutu. Polirom. Iaşi.
Burada, Teodor T. (1978) – *Opere, III.Folclor şi etnografie*. Editura Muzicală. Bucureşti.
Candrea, I. –Aurel (1999) – *Folclor medical român comparat. Privire generală*. Studiu introductiv de Lucia Berdan. Polirom. Iaşi.
Dumézil, George (1998) – *Uitarea omului şi onoarea zeilor şi alte eseuri. Douăzeci şi cinci de schiţe mitologice (51 – 75).* Traducere de George Anania. Univers Enciclopedic. Bucureşti.
Dumistrăcel, Stelian (1997) – *Expresii româneşti. Biografii – motivaţii*. Institutul European. Iaşi.
Eliade, Mircea (1992) – *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. Vol. I-III. Traducerea de Cezar Baltag. Editura Ştiinţifică. Bucureşti.
Enache, Gheorghe (2006) – *Călătoria cu roua-n picioare, cu ceaţa-n spinare. Studiu asupra ceremonialului de cult funebru la români*. Paideea. Bucureşti.
Folclor din Oltenia şi Muntenia. Texte alese din colecţii inedite. I (1967). Editura pentru Literatură. Bucureşti.
Gorovei, Artur (1995) – *Credinţi şi superstiţii ale poporului român.* Ediţie îngrijită şi introducere de Iordan Datcu. Editura „Grai şi Suflet – Cultura Naţională". Bucureşti.
Homer (1971) – *Odiseea*. Traducere de George Murnu. Studiu introductiv şi note de D. M. Pippidi. Editura Univers. Bucureşti.
Kahane, Mariana; Georgescu-Stănculeanu, Lucilia (1988) – *Cântecul Zorilor şi Bradul. (Tipologie Muzicală)*. Editura Muzicală. Bucureşti.
Mangiuca, Simion (1881) – *Petrecerea mortului. (Bocet)* în „Călindariu iulian, gregorian şi poporul român...pe anul 1882". Oraviţa-Braşov.
Marian, S. Fl. (1995) – *Naşterea la români. Studiu etnografic.* Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Iluşiu. Text stabilit de Teofil Teaha. Editura „Grai şi Suflet – Cultura Naţională". Bucureşti

Marian, S. Fl. (1995) – *Înmormântarea la români. Studiu etnografic.* Ediţie critică de Teofil Teaha, Ioan Şerb, Ioan Iluşiu. Text stabilit de Teofil Teaha. Editura „Grai şi Suflet – Cultura Naţională". Bucureşti.
Rădulescu, Adina (2008) – *Rituri de protecţie în obiceiurile funerare româneşti*. Editura SAECULUM I.O. Bucureşti.
Sărbători şi obiceiuri. Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român. Volumul I. Oltenia. (2001). Coordonator general Ion Ghinoiu. Editura Enciclopedică. Bucureşti.
Segalen, Martine (sub direcţia) (2002) – *Etnologie. Concepte şi arii culturale*. Traducere de Magareta Gyurcsik. Editura Amarcord. Timişoara.

THE FICTIONAL AUTOBIOGRAPHY IN MARGUERITE YOURCENAR'S MEMOIRS OF HADRIAN

Irina Dincă
Assist., PhD, West University of Timişoara

Abstract:This paper will focus on the literary mechanisms used by Marguerite Yourcenar to reconstruct the historical figure of the Roman emperor Hadrian in a fictional autobiography which combines the thorough historical documentation with the creative writing techniques. The first person narration gives the writer the opportunity to lend her voice to the character and to interweave evocation and imagination, even if the character deliberately turns unreliable. The literary techniques of the memoirs gives the character the possibility to rewrite history, his personal biography mirrored in the history of his predecessors, connecting his life to the spirit of his time. But the imaginary letter of Hadrian addressed to his follower, the future emperor Marcus Aurelius, doesn't write only a page of ancient history, but also a modern chronicle of the efforts of a man to free himself from the constraints of the human condition. Marguerite Yourcenar's aim is not only to enlighten the gallery of masks of a powerful personality, but also to go beyond them and to capture in words the fragility of a human being entering in death with open eyes.

Keywords: fictional autobiography, creative writing, memoirs, unreliable narrator, fictional masks

Această lucrare urmăreşte mecanismele literare la care recurge Marguerite Yourcenar pentru a reconstrui figura istorică a împăratului roman Hadrian într-o *autobiografie ficţională* care îmbină documentarea istorică temeinică şi subtile tehnici de scriere creativă. Scriitoarea franceză recurge la ceea ce Hélène Jaccomard numeşte *autobiografie fictivă*, care ia „forma unei pseudo-autobiografii a unui personaj istoric"[1] în cazul *Memoriilor lui Hadrian*. Dimensiunea paradoxală a acestei formule este dată de situarea sa ambiguă între (auto)biografie şi ficţiune. Pe de o parte, *Memoriile lui Hadrian* nu implică un *pact autobiografic*, definit de Philippe Lejeune drept identitatea declarată a instanţelor narative autor – narator – personaj[2], întrucât numele autorului este diferit de cel al naratorului-personaj; pe de altă parte, textul nu se încadrează integral nici în sfera *pactului romanesc*[3], întrucât personajul-narator poartă numele unei personalităţi istorice şi proiecţia lui romanescă este rodul unei documentări riguroase, de peste douăzeci de ani. Mai mult, nici *pactul referenţial* – care caracterizează textele non-ficţionale, urmărind „nu «efectul de real», ci imaginea realului"[4] – se aplică doar parţial *Memoriilor lui Hadrian*, întrucât lacunele din informaţia istorică sunt completate prin mecanismele imaginaţiei, depăşind nu doar formula autobiografiei, ci şi pe cea a biografiei. Dacă biografia presupune „naraţiunea heterodiegetică", în termenii lui Gerard Genette, la persoana a III-a, excluzând identitatea narator – personaj[5], formula narativă din *Memoriile lui Hadrian* implică tocmai această identitate, înscriind textul în sfera „memoriilor imaginare": „Nici pact autobiografic, nici pact

[1] Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Editura Librairie Droz S. A. , Geneva, 1993, p. 104.
[2]Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*,Traducere de Irina Margareta Nistor,Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 26.
[3]*Ibidem*, p. 27
[4]*Ibidem*, p. 38.
[5]*Ibidem*, p. 40.

biografic, ci ceea ce Lejeune numeşte pertinent «o minciună falsă»”[6]. Sau, în viziunea lui Dorrit Cohn, „un pact dublu: un pact autobiografic încastrat într-un pact ficţional”[7]. Această paradoxală inseparabilitate a (auto)biograficului de ficţional dovedeşte posibilitatea contaminării lor reciproce, situaţie explicată de Gerard Genette prin estomparea graniţelor dintre „povestirea ficţională” şi „povestirea factuală”, astfel încât „non-ficţiunea se ficţionalizează”, iar „ficţiunea se deficţionalizează”[8].

Arareori arcul unei vieţi aproape complete e contemplat cu luciditate şi detaşare de cel ce se apropie timid de punctul terminus al unui destin. „Aidoma călătorului care navighează printre insulele Arhipelagului şi vede către seară ridicându-se boarea luminoasă, descoperind încetul cu încetul linia ţărmului, eu încep să-mi întrezăresc conturul morţii.”[9] Iar când această privire ce alunecă dezinvolt pe limburile dintre viaţă şi moartă îi aparţine unui imperator, care până deunăzi a avut în mâini frâiele lumii, puntea ce se arcuieşte între naşterea şi sfârşitul său omenesc devine cupola unei epoci. Împrumutându-i vocea sa echilibrată împăratului Hadrian, scriitoarea franceză Marguerite Yourcenar izbuteşte să cuprindă dintr-o singură privire, suficient de distanţată, profilul unui om şi cheia de boltă a unei lumi. Hadrian devine astfel un *personaj-efigie*, în termenii Magdei Ciopraga: „Cel care aspiră la totalitate rămâne o excepţie, un izolat, o figură care se detaşează de celelalte, în ciuda capacităţii sale de simpatie, înconjurat de lumea întreagă, dar în acelaşi timp circumscris de un cadru ca o medalie”[10]. Decantat după succesive reluări şi renunţări, romanul din 1951 al lui Marguerite Yourcenar, *Memoriile lui Hadrian*, şi-a găsit centrul de greutate just: o voce rafinat cumpătată se face auzită din îndepărtatul secol al II-lea după Hristos, rămânând contemporană cu perioada de apogeu a Imperiului Roman, dar intrând totodată în secretă rezonanţă cu marile obsesii ce plutesc în atmosfera anilor de cumpănă ai veacului XX. După cum subliniază Florin Bratu, figura lui Hadrian dobândeşte un caracter „transistoric”, depăşind „frontierele timpului trăit în realitate de persoana istorică ce i-a servit drept matrice” prin „viziunile pe care le avansează”[11].

Intuind cu perspicacitate că Hadrian nu are nevoie de nici un intermediar pentru a se destăinui, romanciera învaţă să se aşeze în umbră, să asculte şi să tacă, lăsându-şi personajul să-şi conducă mărturisirea aşa cum şi-a rânduit viaţa şi cum a cârmuit un imperiu, să-şi desfăşoare firul gândurilor în deplină libertate, într-un spectacol magistral orchestrat, prin care se desăvârşeşte „luarea în stăpânire a unei lumi interioare”. Marguerite Yourcenar îi conferă vanitosului Hadrian deplină autonomie, acceptându-i cu deferenţă luciditatea, dar şi bravada, sobrietatea laolaltă cu inevitabilele stridenţe sau rătăciri, francheţea sau chiar… minciuna: „În unele momente, de altminteri puţin numeroase, mi s-a întâmplat chiar să simt că împăratul minţea. Trebuia atunci să-l las să mintă, ca noi toţi.” Citind cu nesaţ toate sursele descoperite despre Hadrian şi epoca sa, dar şi reconstituind aleasa bibliotecă adunată în zeci de ani de neobositul călător şi parcursă pagină cu pagină de eruditul elenist sensibil la dansul subtil al ideilor şi la cântecul graţios al versurilor, autoarea se lasă impregnată de spiritul augustei figuri, acceptând să-i fie un umil medium. De altfel, în convorbirile ei cu Matthieu Galey,

---

[6] Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2005, p. 108.
[7] Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999, p. 33.
[8] Gerard Genette, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Traducere şi prefaţă de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1994, p. 159.
[9] Voi cita fragmentele din roman din ediţia: Marguerite Yourcenar, *Memoriile lui Hadrian urmate de Carnetele de note la* ***Memoriile lui Hadrian***, Traducere din franceză şi note de Mihai Gramatopol, Editura Humanitas Fiction, Bucureşti, 2015.
[10] Magda Ciopraga, *Marguerite Yourcenar, de la morale à l'écriture. Objectivité et présence de l'auteur*, Editura Fides, Iaşi, 2000, p. 16.
[11] Florian Bratu, *Marguerite Yourcenar. Memora identităţii: viziune şi destin*, Casa Editorială *Demiurg*, Iaşi, 2007, p. 47.

consemnate în volumul *Cu ochii deschişi*, Marguerite Yourcenar recunoaşte acest efort de punere între paranteze a propriei personalităţi pentru a deveni o cutie de rezonanţă pentru vocea personajului: „Este foarte sigur că tot efortul meu vrea să diminueze propria mea personalitate şi să o şteargă pentru a auzi, pentru a mă lăsa în voia personajului, ceea ce are, admit, ceva dintr-un medium”[12]. Paradoxal însă, în sinuoasa căutare a celuilalt, scriitoarea se va regăsi pe sine însăşi, cu tot ce e mai adânc omenesc înlăuntrul ei: „Orice fiinţă care a trăit aventura umană este una cu mine.”

Memoriile lui Hadrian urmăreşte îndeaproape structura unui *bildungsroman* – consemnând nu doar formarea unui individ, ci şi configurarea unei personalităţi ce îşi are întreţesut destinul cu cel al imperiului pe care îl conduce şi pe care, mai ales, îl serveşte. Copilul curios şi aventuros căruia bunicul cititor în stele îi prevesteşte că va stăpâni lumea, silitorul „student grec” care îşi va însuşi cu râvnă matematicile şi artele la Atena, oratorul ce îi va elabora vărului său Traian discursurile, soldatul ce îşi va încerca limitele în luptele de la frontierele turbulente, consulul ce îşi va consolida relaţiile cu vecinii barbari în vederea unei păci durabile – toate aceste ipostaze anticipează figura migălos (auto)construită a împăratului ce redirecţionează cursul istoriei, aducându-l pe un făgaş mai liniştit, dar nu mai puţin scânteietor. Marguerite Yourcenar l-a ales pe Hadrian din lanţul torsionat al cezarilor întrucât a presimţit că sub profilul său uşor infatuat se ascunde un tulburător *Ianus bifrons*: cu un chip spre trecutul glorios şi cu celălalt spre viitorul incert, aflat la *cumpăna apelor* Imperiului Roman, pe culmea dintre expansiune şi decădere, împăratul ce impune prospera *Pax Romana* are avantajul unei duble priviri, deopotrivă retrospective şi prospective. Recapitulativă şi speculativă, viziunea lui Hadrian va pendula între o moştenire politică pentru care se va strădui să devină un iscusit continuator şi o zestre culturală pe care se va osteni să o adune pentru visatele „metropole ale viitorului” ce „vor reîntrupa Roma”. Hadrian este veriga optimă, dospită de spiritul roman la momentul oportun, întruchiparea şi totodată modelatorul unui *saeculum*: „Dar acestui spirit al vremii voi fi fost poate cel dintâi care i-am subordonat cu bună ştiinţă toate faptele mele, făcând din el altceva decât visul nebulos al unui filozof sau aspiraţia puţin cam vagă a unui principe bun. Şi mulţumeam zeilor pentru că mi-a fost dat să trăiesc într-o epocă în care sarcina ce-mi revenea consta în a reorganiza cu prudenţă o lume şi nu a scoate din haos o materie încă lipsită de formă sau în a mă culca pe un cadavru pentru a încerca să-l readuc la viaţă. Mă bucuram că trecutul ne era destul de lung spre a găsi exemple şi nu prea împovărător ca să ne strivească”.

Trecutul are rolul unei oglinzi aurite în apele căreia narcisistului Hadrian nu-i displace să se privească: în comparaţie cu figurile excesive ale predecesorilor, viciile strunite sub semnul moderaţiei se estompează, umbrite de cununa virtuţilor înmănuncheate în *disciplina augusta*. După dementialele dezlănţuiri ale lui Nero, discretele ciudăţenii ale lui Hadrian vor fi uşor iertate: prevăzătorul urmaş va şti cum să împace severitatea romană cu gusturile sale artistice, dramele sale amoroase ori oscilantele sale căutări spirituale, într-o calmă drămuire a vieţii sale publice şi a existenţei sale private. După tirania lui Domiţian, cele câteva crime pe care se va întemeia domnia lui Hadrian vor fi trecute sub tăcere de Senatul dornic de stabilitate şi de poporul tânjind după pace. Rarele ieşiri violente ale unui cârmuitor paşnic vor fi privite ca excepţia ce confirmă regula, tot aşa cum mutilarea unui servitor într-un moment de furie nu va răsturna balanţa ce se înclină în favoarea bunătăţii şi omeniei, care l-au determinat pe împărat să impună reformele ce le-au adus sclavilor un tratament mai blând. După politica expansivă a lui Traian, ce a stors de vitalitate imperiul, i se vor trece cu vederea cele câteva campanii militare agresive. Neaşteptata deschidere a lui Hadrian spre varietatea spirituală ce coexistă în *melting pot*-ul cultural al Imperiului Roman contrastează cu obtuzitatea sa în faţa unor credinţe esenţial diferite de ale sale, cum ar fi iudaismul sau

[12] Marguerite Yourcenar, *Cu ochii deschişi. Convorbiri cu Matthieu Galey*, Traducere din limba franceză de Elena Bulai, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2007, p. 98.

creştinismul. Marguerite Yourcenar are înţelepciunea să îl păstreze pe Hadrian la egală distanţă de panegiric şi denigrare, nerefuzându-i nici un viciu, nici un exces, nici o rătăcire, nici o orbire dintre cele experimentate neîndoielnic de nesăţiosul, curiosul şi rafinatul împărat. În spatele zeului care se credea cu ingenuă sinceritate, Hadrian rămâne un om până în măduva oaselor, acea ciudată „grămadă de bine şi rău, masa asta de specificităţi infime şi bizare, care constituie o persoană"; armonizându-şi excesele sub semnul dreptei măsuri, el şi-a canalizat voinţa „spre a favoriza sensul divinului în om, fără a-i sacrifica totuşi omenescul". Să-i dăm Cezarului ce e al Cezarului, zeul va supravieţui prin avatarurile Romei sale eterne, prin care va dobândi o *nemurire intermitentă*: „Cărţile noastre nu vor pieri cu toate; statuile sparte ne vor fi reparate; alte capele şi alte frontoane vor lua naştere din frontoanele şi capelele noastre; unii oameni vor medita, vor lucra şi vor simţi ca noi: îndrăznesc să mă bizui pe aceşti continuatori presăraţi la intervale neregulate de-a lungul veacurilor, pe această nemurire intermitentă. Dacă barbarii vor pune vreodată stăpânire pe lume, vor fi obligaţi să adopte unele din metodele noastre, vor sfârşi prin a ne semăna".

Memoriile lui Hadrian glisează pe muchia abruptă ce desparte luminoasa biografie oficială a unui împărat slăvit, admirat şi temut de existenţa intimă, discretă şi tatonantă a unui om singur în faţa sinuozităţilor vieţii şi impenetrabilităţii morţii. „Dacă acest om n-ar fi menţinut pacea lumii şi n-ar fi refăcut economia imperiului, fericirile şi nefericirile sale personale m-ar fi interesat prea puţin." Dar dacă nu ar fi existat împlinirile şi eşecurile sale atât de omeneşti, oare ar mai fi interesat-o pe Marguerite Yourcenar soarta Cezarului care a reinstaurat pacea lumii şi a redesenat contururile culturale ale unei Rome eterne? Cu toate că romanul lui Marguerite Yourcenar se desfăşoară cronologic, respectând întocmai înlănţuirea vârstelor, itinerariile călătoriilor şi succesiunea reformelor lui Hadrian, dincolo de concatenarea vizibilă, obiectivă şi ireversibilă a evenimentelor prinde contur un flux temporal subteran, invizibil, subiectiv: timpul curge altfel, chiar anapoda, pentru omul din spatele măştilor imperiale. Coordonatele spaţio-temporale se dedublează şi ele, istoria captează traiectoria precis conturată a unei personalităţi, pe când viaţa intimă se dovedeşte informă, haotică şi confuză: „Când îmi privesc viaţa, mă îngrozesc cât de lipsită de formă se arată. Existenţa eroilor, cea povestită, e simplă; ea merge direct la ţintă ca o săgeată." Cu toate că, la suprafaţă, *Memoriile lui Hadrian* conturează zborul înalt al unei săgeţi, subiacent se prefigurează o cronologie alternativă – care dilată, suprimă sau amalgamează secvenţele temporale – şi o suprapunere de spaţii interioare care face posibilă trăirea simultană în multiple lumi reale sau imaginare: „Am propria mea cronologie, cu neputinţă de sincronizat cu cea bazată pe întemeierea Romei sau cu era olimpiadelor. Cincisprezece ani în fruntea armatelor au durat mai puţin decât o dimineaţă la Atena; există oameni pe care i-am frecventat toată viaţa şi pe care nu-i voi întâlni în Infern. Spaţiile se suprapun şi ele: Egiptul şi valea Tempe sunt foarte apropiate, iar eu nu sunt întotdeauna la Tibur, chiar când mă aflu acolo."

În scrisoarea sa testamentară adresată nepotului său adoptiv, viitorul împărat Marcus Aurelius, Hadrian îşi istoriseşte viaţa cu o seninătate olimpiană, *sine ira et studio*, într-o introspecţie necruţătoare ce va nutri „o relatare lipsită de idei preconcepute şi de principii abstracte, extrasă din experienţa unui singur om care sunt eu". Observaţia directă, în căutarea celor mai sofisticate nuanţe ale gândirii şi celor mai fine vibraţii afective, se conjugă subtil cu mişcarea contrară, de detaşare de sine în contemplarea celor din jur, fără inutile iluzii, dar şi fără ipocrite aere de superioritate: „Nu dispreţuiesc oamenii. Dacă aş fi făcut-o, n-aş fi avut nici un drept, nici vreo raţiune să încerc să îi conduc. Ştiu că sunt vani, ignoranţi, avizi, fără astâmpăr, în stare de aproape orice ca să reuşească, să se arate capabili chiar în faţa lor înşile sau pur şi simplu pentru a scăpa de suferinţă. Ştiu: şi eu sunt ca ei, cel puţin uneori, sau aş fi putut fi." Discretă cutie de rezonanţă pentru vocea eroului ei, Marguerite Yourcenar îi imprimă acesteia tonul just, fluidizându-i asperităţile, imprimându-i timbrul echilibrat al lucidităţii, la egală distanţă de naivitate şi infatuare. În figura versatilă a lui Hadrian,

scriitoarea franceză nu a concentrat doar tot ceea ce a fost acesta, până la cele mai subtile detalii descoperite în ampla bibliografie consultată cu acribie, ci şi ceea ce acesta ar fi putut să fie. Romanul nu doar speculează aluziv în zona ipotezelor neconfirmate, lăsate cu ingeniozitate în suspensie – precum circumstanţele neclare ale adopţiei lui Hadrian de către muribundul Traian ori ale morţii neaşteptate a lui Antinous – , ci îndrăzneşte să îi sporească personajului marja de ambiguitate, îmbogăţindu-i inestimabil acuitatea ideatică şi afectivă, înglobând şi posibilităţile – poate unele neîmplinite – circumscrise destinului său. Grăitoare în acest sens este cea de-a treia cale de cunoaştere, complementară celor două directe, observaţia lumii interioare şi a celei exterioare: *ocolul prin cultură*. Cu toată mefienţa – uşor jucată – în puterea cărţilor de a capta un adevăr istoric sau personal, Hadrian recunoaşte deschis că „întâile mele patrii au fost cărţile", fie ele de istorie, ştiinţă, filozofie ori poezie, configurând armonioasa *imago mundi* ce se desprinde din reţeaua de referinţe livreşti întreţesute abil în romanul Margueritei Yourcenar. Copil teribil al timpului său, Hadrian absoarbe tot ceea ce s-a scris, până în punctul în care nu doar lectura devine o cheie de descifrare a lumii – „litera scrisă m-a învăţat să ascult vocea omenească" – ci şi, invers, experienţa conduce la comprehensiunea zestrei livreşti – „viaţa m-a făcut să înţeleg cărţile".
Hadrian trăieşte succesiv mai multe vieţi, pe care învaţă să le armonizeze cu agilitate, dar şi să le disocieze cu luciditate – militarul, legiuitorul, judecătorul, administratorul sunt tot atâtea roluri pe care actorul şi le asumă pe scena publică, tot aşa cum discipolul, poetul, artistul, prietenul, amantul sunt chipurile alternative ale abilului acrobat jonglând pe sârmele fragile ale relaţiilor interumane: „Versatilitatea îmi era necesară; eram mai mulţi într-unul, din calcul; unduitor, din joacă. Mergeam pe frânghia întinsă. Nu numai lecţiile unui actor îmi erau de ajuns, mi-ar fi trebuit şi ale unui acrobat." Însă dincolo de multitudinea de *personae* sub care se ascunde Hadrian, în vălmăşagul de imagini alunecoase atent autoconstruite, printre podoabe şi sulemeneli, se întrezăreşte timid la început, apoi din ce în ce mai limpede, chipul unui om vulnerabil, dar autentic în unicitatea sa: „Întrezăresc totuşi în această diversitate, în această dezordine, prezenţa unei persoane, forma ei însă pare aproape întotdeauna schiţată de forţa împrejurărilor; trăsăturile ei se tulbură ca a unui chip oglindit în apă." Proteic *à la Pessoa*, modern până la pulverizarea centrifugă într-o panoplie de măşti identitare, clasicul Hadrian rămâne, cu toate acestea, consecvent cu sine însuşi, regăsindu-se mereu sub forţa centripetă a morţii: „Sunt ceea ce eram, mor fără să mă fi schimbat." Unduitorul destin al lui Hadrian, dincolo de preaplinul voluptăţilor, pare a fi o aprigă luptă cu sine, într-un mereu reluat exerciţiu de învăţare intermitentă a (ne)muririi.

Destinul lui Hadrian prinde contur în romanul Margueritei Yourcenar prin multiplicarea firului liniar al vieţii prin cele două proiecţii ale sale din oglinda imaginaţiei: imaginea de sine, ce se desluşeşte în apele limpezi ale unei conştiinţe iscoditoare şi necruţătoare, şi chipul ideal, desprins din şerpuirea diafană a unui vis, spre care tinde asimptotic o voinţă călită prin autodisciplină. „A nu pierde din vedere graficul unei vieţi omeneşti care, orice s-ar spune, nu se compune dintr-o orizontală şi două perpendiculare, ci mai degrabă din trei linii sinuoase, întinse la infinit, mereu apropiindu-se şi neîncetat divergente: ceea ce un om a crezut că este, ce a vrut să fie şi ce a fost." În *Memoriile lui Hadrian*, Marguerite Yourcenar împleteşte cu dexteritate firele când convergente, când divergente, toarse cu măiestrie din cele trei caiere ale istorisirii – luciditatea, voinţa şi fatalitatea. După cum intuieşte Irina Petraş, prin Hardian, Marguerite Yourcenar „pariază pe *omul liber*, răspunzător de ceea ce viaţa/ trecutul păstrează şi dezvoltă"[13]. Dincolo de contradicţii şi tatonări, de autoiluzionări şi demistificări, de desfătările nerefuzate şi de austerităţile autoimpuse, Hadrian reuşeşte să echilibreze cumpăna dintre libertate şi supunere, într-un imperceptibil balans între pornirile sale contrare: „fiecare om trebuie necontenit să

[13] Irina Petraş, *Ştiinţa morţii*, vol. II *Înfăţişări ale morţii în literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001, p. 73.

aleagă în cursul scurtei sale vieţi între neobosita speranţă şi înţeleapta lipsă de speranţă, între plăcerile haosului şi cele ale stabilităţii, între Titan şi Olimpian. Să alegi între ei sau să reuşeşti să-i împaci într-o bună zi unul cu celălalt." Elecţiunea alternează cu tentativele de reconciliere a multiplelor ipostaze ale unui eu proteic, impulsurile titanice sunt ferm strunite sub hăţurile disciplinei auguste, seninătatea olimpiană este tulburată de frisoanele morţii, voluptăţile carnale şi neliniştile metafizice îşi dau întâlnire în caruselul unei vieţi atent cumpănite, în care „dezordinea se integra ordinii", „disonanţele topindu-se în armonie". Răsfrântă în graficul minuţios configurat de Marguerite Yourcenar, figura armonioasă a lui Hadrian dobândeşte consistenţă prin congruenţa celor trei contururi suprapuse ce o alcătuiesc: zeul care a crezut că este, împăratul care a vrut să fie, omul care a fost.

Humanitas, Felicitas, Libertas sunt cuvintele gravate pe monedele din vremea lui Hadrian, concentrând crezul unui estet ce se considera „răspunzător de frumuseţea lumii", înţeleasă după tiparul clasic, ca „echilibrul părţilor, ansamblul proporţiilor armonioase, neclintit de nici un exces". Între voluptăţile dionisiace ale exceselor şi sublimarea lor apolinică într-un *modus vivendi* prin care nici o plăcere nu este nici refuzată, nici supralicitată, Hadrian va alege neabătut cea de-a doua cale. Vânătoarea, călăria, înotul, călătoriile, răsfăţurile gastronomice, rafinamentele erotice, tihna somnului, deliciile singurătăţii nu sunt facile supape ce îl deconectează intermitent pe Hadrian de la ritmul alert şi tracasant al cârmuirii unui imperiu, ci subtile piste spre (auto)cunoaştere, mijlocind saltul din zona călduţă a desfătărilor fizice în sfera selectă a delectărilor spirituale. Vânătoarea nu mai este o banală descătuşare de porniri sadice, de o feroce violenţă, ci şi un ritual de maturizare şi o probă de curaj, „lupta dreaptă între inteligenţa omenească şi chibzuinţa sălbăticiunilor" oferindu-i lui Hadrian o alternativă la confruntările „secrete cu adversari rând pe rând prea rafinaţi sau prea obtuzi, prea slabi sau prea puternici". Dacă vânătoarea îi oferă împăratului prilejul unei înfruntări făţişe, călăria îi aduce bucuria unei comuniuni perfecte: „vânatul nu e decât un adversar, dar calul era un prieten". Ghepardul sângeros adulmecându-şi prada devine centaurul în fiinţa căruia calul şi călăreţul sunt îngemănaţi în asemenea măsură încât animalul nu doar că îşi ascultă stăpânul ca şi cum acesta ar fi „însuşi creierul lui", ci îi şi temperează avânturile imposibile şi îi dezvăluie propriile limite omeneşti: „Calul meu înlocuise sutele de noţiuni privitoare la titlu, funcţie şi nume care complică relaţiile dintre oameni prin simpla cunoaştere exactă a greutăţii mele ca om. Mergea la parte egală în avânturile ce le luam; ştia întocmai şi încă mai bine ca mine punctul în care voinţa-mi întrecea putinţa". O similară undă de spiritualitate traversează şi celelalte plăceri elementare, făcându-l pe Hadrian să experimenteze o cale inedită de a fi „părtaş al existenţei tuturor: simpatie ce constituie genul de nemurire cel mai puţin supus revocărilor". Înotul îi aduce lui Hadrian o comprehensiune ce „se străduia să depăşească omenescul, trecând de la înotător la valul însuşi", hrana degustată cu poftă pare „a conţine în concentraţie maximă esenţa însăşi a nemuririi", vinul devine licoarea magică prin care se mijloceşte iniţierea în „misterele vulcanice ale pământului", „dispersiunea ei implacabilă prin artere" provocând „o senzaţie aproape sacră", de o intensitate similară deliciului de a savura apa din palmă sau de la izvor şi de a-i sorbi „proaspăta-i puritate". Însă cele mai intense şi, totodată, cele mai ameţitoare voluptăţi gustate de Hadrian sunt cele provocate de *Eros* şi de *Hypnos*, ca o dulce prefigurare a ceea ce se află dincolo de „perdeaua neagră" a lui *Thanatos*.

Iubirea este cheia de boltă a unei vieţi dedicate slujirii Celuilalt, „o formă de iniţiere, unul dintre punctele de întâlnire a tainei cu sacrul": „Pe vremuri visam să întocmesc un sistem al cunoaşterii omului întemeiat pe erotică, o teorie a contactului în care misterul şi demnitatea celuilalt ar constitui pentru eul meu tocmai punctul de sprijin al unei alte lumi. În cadrul acestei filosofii, voluptatea ar fi o formă mai completă dar şi mai specializată în ce priveşte apropierea de Altul, încă o tehnică pusă în slujba cunoaşterii a ceea ce nu suntem noi cei pururi zăvorâţi în sine." Aparent, e o alegere stranie, incompatibilă cu nonconformismul celui căruia i-a displăcut întotdeauna să adere „fără rezerve la vreun sistem" şi cu independenţa

celui ce a refuzat să-şi găsească centrul de greutate în afara propriei persoane, bântuit de teama ruşinoasă „de a nu depinde în chip exclusiv de nici o fiinţă". Însă e o opţiune firească pentru cel ce caută să întâlnească în îmbrăţişare „creatura umană despuiată, singură cu ea însăşi", „în clipele sale cele mai bune", când „se eliberează chiar din cleştele condiţiei umane". Hadrian urmăreşte să înlăture rând pe rând măştile, să îndepărteze deghizările, să suspende jocul aparenţelor, decojind fiinţa iubită de straiele convenienţelor. În căutarea deplinei nudităţi sufleteşti, Hadrian se loveşte, de cele mai multe ori, de ziduri impenetrabile, întrucât „nici o mângâiere nu ajunge însă până la suflet", iar „spiritul sau sufletul pe care îl căutam nu era încă decât un parfum". Ironic, singurele fiinţe de care reuşeşte să se apropie într-atât încât să simtă adierea acestui suav parfum sunt mai degrabă nişte absenţe, Plotina şi Antinous, umbrele care îl vor întâmpina pe Hadrian în pragul morţii. Soţia aprigă a lui Traian şi mama adoptivă a lui Hadrian, Plotina este prietena în faţa căreia împăratul îşi dezgoleşte necondiţionat sufletul, fără mijlocirea vreunei atingeri trupeşti: „Intimitatea trupurilor care nu a existat niciodată între noi a fost compensată de contactul a două spirite strâns împletite unul cu celălalt". Misteriosul Antinous, efebul care, prin sacrificiul său, nu i-a „îmbogăţit viaţa, ci moartea" lui Hadrian, îşi asumă rolul unui Caron ce spulberă statuia zeului, obişnuindu-l pe omul devastat din spatele purpurii imperiale cu inevitabilului său final: „Totul se năruia; totul părea că se stinge. Zeus Olimpianul, Stăpânitorul Totului, Salvatorul Lumii se prăbuşiseră şi nu mai rămase decât un om cu părul sur, hohotind de plâns pe puntea unei corăbii."
Odată trecut acest prag, *saeculum aureum* se încheie pentru Hadrian, trupul începe să se teamă de sufletul nesăţios, închis în fragilul înveliş, şi să se preschimbe din camaradul fidel într-un „monstru prefăcut care în cele din urmă îşi va devora stăpânul". Ajuns „la vârsta la care pentru fiecare om viaţa e o înfrângere acceptată", experimentând în fiecare noapte, în somnul ce se arată un cumplit „frate al morţii", o nouă întâlnire provizorie cu neantul, zeului ce *nu credea să-învеţe a muri vrodată* nu îi mai rămâne decât să se pregătească pentru călătoria cea din urmă şi să îşi privească făţiş, cu luciditate, conturul omenescului său sfârşit: „Suflet mic, suflet blând şi călător, tovarăş al trupului meu care te-a găzduit, vei coborî pe meleagurile livide, aspre, pustii, unde nu vei mai fi jucăuş precum obişnuiai odinioară. Încă o clipă, să privim împreună tărâmurile familiare, obiectele pe care neîndoielnic nu le vom mai vedea niciodată… Să încercăm să pătrundem în moarte cu ochii deschişi…" După cum subliniază şi George Rousseau, ultima parte din *Memoriile lui Hadrian* „încununează cartea", întrucât „aici Yourcenar nu a scris numai strălucitor, dar a gândit original ca un filosof al morţii"[14], scrutând cu luciditate abisurile melancoliei.

În concluzie, formula narativă la persoana întâi îi oferă scriitoarei posibilitatea să-şi împrumute vocea personajului său şi să împletească evocarea şi imaginaţia, chiar cu riscul alunecării deliberate a personajului în sfera necreditabilului, din perspectiva unui pact strict referenţial. Tehnicile literare ale memorialisticii imaginare îi asigură personajului posibilitatea de a rescrie istoria, biografia sa personală oglindită în istoria predecesorilor săi, conectând viaţa sa la spiritul epocii sale. Dar scrisoarea imaginară a lui Hadrian adresată urmaşului său, viitorului împărat Marcus Aurelius, nu scrie doar o pagină de istorie antică, ci şi o cronică modernă a eforturilor omului de a se elibera de constrângerile condiţiei umane. Marguerite Yourcenar urmăreşte nu doar să pună în lumină galeria de măşti a unei personalităţi puternice, ci şi să treacă dincolo de ele, captând în cuvinte fragilitatea unei fiinţe umane care pătrunde în moarte cu ochii deschişi.

BIBLIOGRAPHY

[14] George Rousseau, *Yourcenar*, Traducere de Eugenia Chira, Postfaţă de Magda Ciopraga, Editura Institutul European, 2009, p. 107.

Boyer-Weinmann, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Éditions Champ Vallon, Seyssel, 2005.
Bratu, Florian, *Marguerite Yourcenar. Memora identităţii: viziune şi destin*, Casa Editorială *Demiurg*, Iaşi, 2007.
Ciopraga, Magda, *Marguerite Yourcenar, de la morale à l'écriture. Objectivité et présence de l'auteur*, Editura Fides, Iaşi, 2000.
Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1999.
Genette, Gerard, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Traducere şi prefaţă de Ion Pop, Editura Univers, Bucureşti, 1994.
Jaccomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, Editura Librairie Droz S. A. , Geneva, 1993.
Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*,Traducere de Irina Margareta Nistor,Editura Univers, Bucureşti, 2000.
Rousseau, George, *Yourcenar*, Traducere de Eugenia Chira, Postfaţă de Magda Ciopraga, Editura Institutul European, 2009.
Yourcenar, Marguerite, *Cu ochii deschişi. Convorbiri cu Matthieu Galey*, Traducere din limba franceză de Elena Bulai, Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2007.
Yourcenar, Marguerite, *Memoriile lui Hadrian urmate de Carnetele de note la* ***Memoriile lui Hadrian***, Traducere din franceză şi note de Mihai Gramatopol, Editura Humanitas Fiction, Bucureşti, 2015.

THE UNYIELDING TEXT AND THE SURROGATE READER IN JOHN FOWLES' THE MAGUS

Eliana Ionoaia
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: The Magus is a novel that perplexes its readers – perhaps due to the freedom Fowles allows his readers. In the foreword, Fowles mentions that the book is like a Rorschach test: what it means is exactly what the perceiver sees in it. Fowles believes in the freedom of the reader: "One of the greatest arts of the novel is omission – leaving it to the reader's imagination to do the work." (Vipond 437) The text draws the reader into an active role using a plot full of mysterious events that raises his interest. The narrator is aware of all the events that occurred at Bourani, but he retells them in the same sequence in which they happened, disclosing a little of the mystery each time. Furthermore, Fowles has left the ending open to interpretation so that the reader might read his own insights in it. As with the rest of John Fowles's fiction, the reader has an important role in The Magus. The text is incomplete and the only one who can perform its completion is the reader outside the text. Within the text though, there is another reader, a surrogate – the protagonist and narrator of the godgame – Nicholas Urfe. The reading metaphor (from within and without the text) is underscored by Nicholas's attempt to live life as if he were a fictional character (Fowles 17). The whole text can be viewed as an elaborate charade through which Conchis ensnares Nicholas Urfe, and a ludic farce by which Fowles lures the reader into his story.

Keywords: reading practices, freedom of the reader, surrogate reader, reader outside the text, power of the reader.

The Magus is a novel that perplexes its readers – some simply love it and others do not. Perhaps this is due to the freedom Fowles allows his readers – it is the reader's duty and function to respond to the ideas that Fowles has laid bare if the novel is to work. In the foreword, Fowles mentioned that the book is like a Rorschach test: what it meant was exactly what the perceiver saw in it. The story is thoroughly absorbing. Fowles perfectly captured the psyche of an aimless twentyish male – no discernible roots, no goals, looking for the next adventure to be lived and mystery to be solved. Conchis's 'godgame' was ultimately a lesson in freedom, in being responsible for one's own path as at some point one must cease becoming and start being. Fowles has left the ending open to interpretation so the reader might read his own insights into it.

The Magus is a story of mystery and deception told from the point of view of Nicholas Urfe, a British young man who has attended Oxford and taught for a year at a public school. Nicholas Urfe is a typical Englishman with a college education, a selfish and conceited man who cannot see beyond his nose but thinks he is very smart. Naturally he is not satisfied with life, teaching does not please him, so he decides to take a position as an English teacher at the Lord Byron School in Greece, on the island of Phraxos. In the last few weeks before his departure he meets Alison, an Australian girl, about to begin training as an airline stewardess. During his first six months on Phraxos, Nicholas finds the school claustrophobic but the island beautiful. He realizes that he cannot write good poetry and that drives him to try to commit suicide – but he is unsuccessful even in that. The mysteries commence as Nicholas explores the part of the island where Conchis's estate, Bourani, is located. Nicholas decides to

look him up and finds, inexplicably, that he is expected. Invited back for the next weekend, Nicholas is astonished by Conchis's collection of art and by his claim to be psychic. In the next few weekends, Conchis tells Nicholas about various episodes in his life, which are significant to Nicholas's education as one of the elect. Strange things happen, things that Nicholas and the reader cannot explain.

At Bourani Nicholas meets a young woman, Lily, who is part of Conchis's game and plan to educate him. Later on he also meets her twin sister, Rose. He gradually falls in love with Lily, who professes to be mystified by what Conchis is up to. The latter, attempting to confound his prey, invents various masks for himself, for Lily and for various other characters. Nicholas cannot be sure of anything that is enacted on the estate – or Prospero's domain as he calls it. Nicholas' education serves him well in intertextually interpreting Conchis and his games in light of Shakespeare's *The Tempest*. Alison reappears in his life, when he meets her in Athens for one weekend, but he decides to break the relationship off by telling her about Lily. A few weeks later he is informed that Alison had committed suicide. The mysteries deepen and Nicholas feels more confused as the days go by – of one thing he is sure though: that he desires Lily/Julie. Their affair is consummated one night, but Nicholas is seized by three men and drugged. Some days later, Nicholas wakes up, is dressed in ritual garb, and is taken to a chamber decorated with symbols, where he is seated on a throne facing twelve figures in bizarre costumes. As they unmask, they are introduced as psychiatrists, including the former Lily as Dr. Vanessa Maxwell, who reads a clinical diagnosis of Nicholas's psychological problems. She is then stripped to the waist and tied to a flogging frame, as Nicholas is handed a whip and invited to judge her – and the others – by choosing to flog her or not. He declines. Then Nicholas is tied to the frame, to watch Lily and Joe make tender love in front of him. Afterward, he is again made unconscious. The trial he is judged in and the sexual intercourse between Lily and Joe are supposed to purify and cleanse Nicholas, in order for him to start a new life.

Nicholas finds a typescript of a story about how a prince learns to become a magician by accepting that life is full of illusion, still he goes on looking for explanations. He realizes that he was like a rat in the maze, like a guinea pig in some experiment the purpose of which remained unknown till the end – he cannot decode the message in the godgame, cannot understand its purpose and its relevance to his own life – perhaps because of the characteristic lack of imagination of his class. He discovers that Alison is still alive, her supposed suicide being evidently part of the charade. After spending months searching for clues and meeting Lily and Rose's mother, Nicholas begins to appreciate what has happened, and even declines to discuss it with others. Finally, Alison appears when he least expects her, and they have a confrontation in Regent's Park, which ends in uncertainty. Nicholas is angry that the game is over, that he failed their expectations but continues to live 'on the stage' by feeling himself under the ever-watching eye of the director when the game is long finished. When in Regent Park he at first imagines that they are being watched, but then realizes it is not so.

The Magus was the first novel Fowles wrote (not the first he published) and he rewrote it until its first publication and then a decade later he published another revised version. The protagonist is trapped in a meaningless maze-like world, and he must learn to choose and appreciate life and love. Fowles' writing is clearly informed by existentialism, leading to Nicholas' conclusion that life is meaningless, since he cannot grasp its meaning. The Greek island setting is important as the 'other world' in which Nicholas's journey of initiation takes place. One of the central themes of this novel is the 'unmasking' in order to get at the essential core of a person. Conchis' godgame is set up to dramatize the masks each person wears. In this godgame, the would-be Prospero plays the magus, or magician, who brings forth the actors and actresses, only to unmask them as they take on new roles. Nicholas is intrigued by the mystery he suspects awaits him within Conchis's realm, and he becomes one

of the players in the godgame. At the heart of the godgame is his own unmasking, in other words maturation – the stripping of the Self of all its masks, which takes place in the trial scene, and from which he emerges reborn into a higher state of consciousness, a new awareness of who he is and of what it means to be one of 'the elect'. At first the masques seem a kind of joke to Nicholas, but as they grow more elaborate and intense, his perception of what is real and what is not dims and vanishes. He becomes a performer in them, realizing that they are not about Conchis's life, but about his own: he becomes a conspirator in his own destruction or psychic rebirth – he does not know which. Although the end of the novel provides a reunion with Alison, who must choose Nicholas as he has come to choose her, the story, like most of Fowles's fiction, does not have a straightforward ending. Nicholas has learned to choose, and thus learned how to be free, but the lack of certainty which characterizes modern life creates hazards that prove hazardous to freedom, and while knowledge should be the aim of modern man's quest, it does not necessarily ensure his stability or happiness. By the end of the 'godgame', it was impossible to tell what was real and what was not. This unreality spilled over into Nicholas's life back in London. One of the messages of the book might be that there is no objective reality, that a manufactured situation is no less valid or invalid than a 'real' one, and that one has to live with one's accepted reality as best one can.

The Surrogate Reader and the Reader outside the Text

As with the rest of John Fowles's fiction, the reader has an important role in *The Magus* and is expected to participate in the creation of meaning and its communication. The text is incomplete and the only one who can perform its completion is the reader outside the text. Within the text though, there is another reader, a surrogate – the protagonist and narrator of the godgame – Nicholas Urfe. The reading metaphor (from within and without the text) is underscored by Nicholas's college attempt to live life as if he were a fictional character (Fowles 1997: 17). The whole text can be viewed as an elaborate charade through which Conchis ensnares Nicholas Urfe, and a ludic farce by which Fowles lures the reader into his story. Fowles believes in the freedom of the reader: "One of the greatest arts of the novel is omission – leaving it to the reader's imagination to do the work." (Vipond 437) This idea recurs in his novels as the text draws the reader into an active role using a plot full of mysterious events and raises his interest in the godgame. The narrator is aware of all the events that occurred at Bourani, but he retells them in the same sequence in which they happened, disclosing a little of the mystery each time. This anticipation keeps the reader engaged in the action.

Nicholas is the reader within the text – he needs to read, examine, interpret and understand the text of life, in other words the events in which he is involved – unless he wants to lose his firm hold of reality. He is not very successful in interpreting the text of life, so when he, as first person narrator, relates the events at Bourani the readers outside the text feel as puzzled as he did when he was part of this strange experiment. Mark Currie discusses the existence of a "dramatized interpreter whose role in the narrative is to make sense of unintelligible events or to grapple with a mystery" (Currie 1995:4) – this function suits Nicholas Urfe perfectly, but he is not a very successful interpreter as the mystery is not solved by the end of the novel, and the reader must take his own turn in trying to explain the unintelligible and intriguing events of the text. *The Magus* is portrayed as

"a metafictional novel (...) where metafictionality is generated in the relationship between Conchis, the surrogate author, and Nicholas, the surrogate reader. (...) Nicholas and the reader are yoked together by a fictional point of view in quest of an interpretation. (...) Nicholas formulates possible interpretations of the fiction constructed around him by Conchis, and in so doing, interpellates the external reader, who is in possession of no extra information, into analogous interpretative acts." (Currie 1995:16-17)

As a metafictional novel, *The Magus* dramatizes the boundary between art and life by breaking the illusions created through the intervention of the author. This text has authors and readers within the text, but also on its outside, and in it the role of the reader is salient. The relevance of the fact that Fowles uses metafiction as a mode of writing and intertextuality in order to construct his text is actually the reader's function, as he is set in-between – the reader must be able to recognize the quotations and the references of the text in order to fully understand it. His work is more difficult as the text requires an ideal reader who is supposed to be able to decipher its codes. (Allen 93)

John Fowles's assertion that the meaning of *The Magus* (and of his other books) is actually the reaction of the reader and that there is no given and correct reaction, borders on reader-response criticism. Fowles is a postmodern writer who has internalized the critical theories and approaches of the age, therefore he advocates together with Roland Barthes and Michel Foucault that the author-God is dead. Now begins the age of innovation and progress in the field of narrative – the reign of the reader commences. At the same time, by showing what influenced him in writing the text (from a biographical as well as a literary point of view) he conditions the reader's response – what the reader understands to be true of a certain Fowlesian text cannot be a neutral meaning. Metafiction is a mode of writing in which the process of fictional construction is directly rendered by means of self-reflexive techniques such as the use of self-conscious narrators, evident intertextual play, mise en abîme and increased reader involvement. Nicholas Urfe can be seen as a self-conscious narrator because he is aware of everything that has happened on the Greek island of Phraxos, yet he chooses to reveal those circumstances little by little. *The Tempest* imagery and metaphor of the novel – a magician, similar to Prospero, who controls everything that happens on an island; a young couple, Ferdinand (Nicholas) and Miranda (Lily/Julie); various helpers and the mysterious events that come to be in this enchanted domain – point to intertextuality and require an educated reader who is able to notice those relations between the two texts. The importance of this imagery of *The Tempest* lies in "its exploration of the relations between art and magic, (...) [its] emphasis (...) [on] the figure of Prospero (...) and [on] the enchantments and deceits of art." (Connor 186-187) At one point, when Lily has been kidnapped and Nicholas locked up, the latter characterizes Conchis with the following words: "this was Prospero turned insane, maniacally determined never to release his Miranda." (M 458)

The principle of mise en abîme is that of a miniaturised form within the work, which reflects, either the novel as a whole, or at least a major theme. The term was coined by Gide who borrowed it from the heraldic custom of crest design, where a crest could contain one or several miniature versions of itself within its boundaries. "Mise en abîme" could be described as the Russian doll principle in art as the technique refers to a particular type of frame story in which the main narrative may be used to summarize or encapsulate some aspect or theme of the frame. The mise en abîme technique refers to the narration of stories within stories and there are plenty such tales told by Conchis in order to educate young Nicholas into reaching his own potential – the loaded dice episode is linked to taking chances in life, the Seidevarre episode to the place of mystery in life, and the eleutheria episode to the freedom of choice. The readers of this text are involved in all its stages – they become its co-authors by performing it through their own knowledge and thoughts. The mise en abîme participates in artistic reflexivity in the sense that it draws attention to the constructedness of art, and also in the sense that the fragment en abîme acts as a kind of mirror image of the larger work or metafiction.

Alison Lee in *Realism and Power* discusses the tendency of historiographic metafictions (a term coined by Linda Hutcheon) to play with realist conventions and at the same time to subvert and undermine them: "While they use Realist conventions, they simultaneously seek to subvert them. Yet they do so from within precisely those conventions

which they are clearly trying to undermine." (Lee, 36) The story seems at first quite realistic, but once the godgame begins with all its illusion-breaking and its mysteries, all those conventions are challenged. The reader is placed in a difficult position – he has to admit that what he is reading is art, but at the same time he has to become a co-creator of the text through his mental reconstruction of the text: "explicit demands are made upon him (...) for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience." (Hutcheon, *Narcissistic Narrative 5*.) Each reading is unique and each reader has some distinctive life experience that transforms the novel through his/her perspective. The text needs rewriting through reading: the knowledge of the reader alters the text – each fresh reading by a new reader or each re-reading by the same reader is a new representation and performance of the written text and it adds new meaning to it. The text appears as the confession of a reliable narrator, but the reader recognizes the artifice in it – after all s/he is working with literature/fiction.

A vital aspect of the novel is the role of the reader. Considering Foucault's ideas on confession, the reader is given the privilege of authority as in his words confession is "a ritual that unfolds within a power relationship, (...) the authority who requires the confession, prescribes and appreciates it, and intervenes in order to judge, punish, forgive, console, and reconcile." (Foucault 1978: 61-62)

The Magus is, in Foucault's terms, a 'confession' which comprises Nicholas's narrative and Conchis's accounts to show the subject's development. The authority position in the novel is occupied by the reader who witnesses Nicholas's confession and who afterwards has to respond to it.

Andrew Bennet and Nicholas Royle discuss the idea of the subject from a Foucauldian perspective in *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*: "there are two meanings to the word 'subject': subject to someone else by control and dependence, and tied to one's own identity by a conscience and self-knowledge." (Foucault qtd. in Bennet and Royle 123) Nicholas is subjected to Conchis's power through the control and manipulation exerted by the latter, and to his own identity through the self-knowledge he achieves through the godgame. His Self is always subject to forces within and outside itself therefore achieving its transformation – in the same way the novel is subjected to external or readerly and internal or writerly forces. The text reveals Nicholas's rational interpretation of the baffling and mystifying situations in which he finds himself, and Conchis's role as a kind of author-God. The quest for a new self in which Nicholas enters consolidates Conchis's surrogate-authorial role and distorts the boundary between reality and art within the fiction – through intertextuality. Nicholas's reading and elucidation of the godgame is internal to the text and, as these circumstances were lived and experienced by him, he cannot distance himself from his feelings and impression. However, the real reader can, remaining free to construct the text from his own point of view and personal experiences.

Fowles and Conchis, as surrogate author, are responsible for the creation of roles in the novel intended for the characters' performances at Bourani. Roles are also created for the reader who is not only that, but also co-author and critic and therefore s/he must evaluate the transformation of the characters (as in a bildungsroman) through their role-playing in the true-to-life performances staged by Conchis. He creates a text that only he can control and manipulate, therefore he is the author of this text called 'the godgame' and he tries to convince the reader, Nicholas, of its reality: "the novelist weave[s] into [the] fiction details of circumstance and context that insist on its narrative veracity." (Norris 87) Postmodern texts are interrogative because they ask the reader to complete their meaning, to interpret them, to construct them – these texts are questions which require answers (Belsey 91) and cannot become complete until they are read – each reading is a new performance of the text, and it attaches new meaning to the text. In *The Magus* a series of frames are established only to be

broken later. This presents both the reader and Nicholas with a sequence of illusions of authentic life which destabilize reality.This novel can be regarded as metatheatre by the reader because of the multitude of roles and the layering of frames – the chapters themselves and the prologue written by Fowles can be considered frames, apart from the frames created by Conchis to confuse Nicholas – and it is difficult to find any constant in this confusing text. Fowles persuades the reader to consider Nicholas as the only constant. Nicholas Urfe is also in the dark and no more knowledgeable than the reader him/herself when it comes to what the experiment signifies – he is just as confused and as astounded as the reader. While being the only constant, he is a rather confused and confusing one.

The metaphor of reading is emphasised at various points in the novel in order to remind the readers of their central function. Conchis hypothesizes about the genre of the novel when stating that it is dead: "The novel is dead. As dead as alchemy. (...) Words are for truth. For facts. Not fiction." (Fowles 1997: 96). Later on, Nicholas perceives Conchis as the author-God that he truly is, but his creation is not made up of words: "Now I saw Conchis as a sort of psychiatric novelist sans novel, creating with people, not words." (Fowles 1997: 242) Conchis as novelist creates a work of art, but that work is made up of the experiences he imposes on his characters-victims. In another instance, Nicholas recognizes in Conchis "some fatal extra dimension in his objectivity, which was (...) that of a novelist before a character, [not of the] most changed man before his own real past self." (Fowles 1997: 133) Conchis seems to be the author par excellence, but he also assumes the role of the magician.

In real life people say that they can read a person – in other words they read the signs, the gestures, the behaviour – and then they interpret them. Nicholas does the same thing with Conchis in:

"trying to comprehend the sadistic old man's duplicities: to read his palimpsest. His 'theatre without an audience' made no sense, it couldn't be the explanation. The one thing all actors and actresses craved was an audience. Perhaps what he was doing did spring in part from some theory of the theatre, but he has said it himself: The masque is only a metaphor." (Fowles 1997: 458)

Conchis's metatheatre can be considered a palimpsest as he casts various roles on everyone around him, then rewrites the parts played by those same persons, the entire thing resulting in a confusing layering of roles. Nicholas is an unsuccessful interpreter of the text Conchis represents and of the mysteries at Bourani. Moreover, he is a resistant reader – his intuition reveals to him facts that should help him see through the charade, but he is unable to do so. Even after attaining the knowledge – the purpose for which the entire godgame was devised – Nicholas is still a resistant reader as he refuses to internalize what he is being taught. A palimpsest is a manuscript on which an earlier text has been effaced and the vellum or parchment reused for another. For poststructuralist literary critics, the palimpsest provides a model for the function of writing as it foregrounds the fact that all writing takes place in the presence of other writings. Intertextuality is relevant in this case as the poststructuralist idea of the palimpsest stresses the fact that a writer cannot create something original as he has been influenced by all the books he has read. Palimpsests subvert the concept of the author as the unique source of his work, and thus defer the meaning of a work down an endless chain of signification.

At one point in the narrative, towards its end, Nicholas calls himself the anti-hero and advises the writer to leave him at a crossroads with no direction to follow in his future – and that is exactly what happens. As a grand finale the author and the magician decide to exit the stage, without any explanations in order to make the reader remember them forever as people never forget the unsolved; therefore, the novel ends in a mystery:

"The smallest hope, a bare continuing to exist, is enough for the antihero's future; leave him (...) at a crossroads, in a dilemma (...); let him survive, but give him no direction, no reward; because we too are waiting (...) for this girl, this truth, this crystal of humanity, this reality lost through imagination, to

return (...) But the maze has no center. An ending is no more than a point in sequence, a snip of the cutting shears. (...) another mystery." (Fowles 1997: 645)

The final disappearance of the author-God Conchis can be interpreted as the rebellious character's affirmation of his freedom; that is, as an attempt to disobey the literary rules. The reader can draw an analogy between the plot created by the writer in fiction and the 'plot' of God's creation. As Fowles puts it in one of his character's words: "you're in the hands of someone very skilled at rearranging reality." (1997: 219) The reader is not certain if those words refer only to Nicholas, or they apply to him/her as well. Thus, a concern with the idea of being trapped within someone else's order or within a maze surfaces. Nicholas is trapped inside Conchis's narrative, while the reader is snared inside the web of words created by Fowles. Perhaps the readers form part of a story which is being written by someone above us – in that case even our reality would be fictitious.

The idea of the labyrinth or maze has been a fascinating one for the human mind for centuries now – at first the maze was regarded as a symbol of the path of ignorance, leading away from God, then it became the path of the pilgrim strewn with difficulties, and only in the last three hundred years it acquired the symbolism it is now known by: the concern with finding one's way to a goal. Nowadays, it represents a spiritual journey, the winding path of the soul through human life, and it forms an initiatory barrier to the life after the achievement of self-knowledge. Nicholas starts his spiritual journey with the commencement of the godgame – the maze he has to go through separates his life before the godgame from the potential life after it, a life in which he would be one of the elect and a new magus. Another metaphor used by Fowles is that of life as stage, as performance – from the very start Nicholas identifies in Conchis something theatrical: "underlying everything that he did I had come to detect an air of stage-management, of the planned and rehearsed." (Fowles 1997: 109) His intuition tells him that Conchis is experienced in narrating his stories in order to draw people in. At the end of the godgame – it is not really the end as the trial has not taken place yet – Conchis tells Nicholas that "The comedy is over." (Fowles 1997: 405)

Each of Fowles's novels draws this same sketch of the relationships between life and art. Life learns to emulate art as each scene in Conchis's masque corresponds to an imitation of it through Nicholas's actions later in the novel. All the masques come to life, and are shaped into Nicholas's own experience, who eventually realizes that Conchis is staging more than a private revel. The meta-theatre artistically represents the largest play in which we are all actors on the vast stage of the world. At one point Nicholas has one of his insights into what is going on, he feels that he is going to be one of the actors on the stage at Bourani: "I had an idea that sooner or later I was going to be asked to perform as well" (Fowles 1997: 184), what he does not realize is that he is already performing his own part. He does not have to become of one of the masks or to play one of the roles Conchis may impose on him – he has to play himself and be authentic in doing so. Yet he is unable to be dependable and truthful, it seems that he cannot stop lying. The theatre at Bourani is really life, after all, there are no limits to this theatre, no identifiable spectators and the participants devise their own drama – all the conventions of theatre are discarded. According to Conchis this is a new kind of drama:

"One in which conventional separation between actors and audience was abolished. In which the conventional scenic geography, the notions of proscenium, stage, auditorium, were completely discarded. In which continuity of performance, either in time or space, was ignored. And in which the action, the narrative was fluid, with one point of departure and a fixed point of conclusion. Between those points the participants invent their own drama. (...) We are all actors here, my friend." (Fowles 1997: 404)

A theatre in which everyone is an actor can only be life, as in traditional theatre there is always a distinction made between spectators and actors – otherwise it would not be theatre as this art form requires an audience without which it cannot survive.

Defamiliarizing the conventions used in making previous art is one of the techniques Fowles uses in order to make the reader more conscious of the artistic processes involved, and hence to refresh his/her perception of the world. The decentring characteristic of deconstruction results in the realization that there are not merely one, or even two readings of a text, but many. Barthes discusses intertextuality in his essay *The Death of the Author* in the following terms:

"a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not as hitherto said, the author" (150)

This goes along the lines of the king has died, long live the king, but here we are discussing in terms of author and reader – the postmodern text has relinquished the importance of its writer, and thus begins the reign of the reader and interpreter of its codes.

The layering of roles in *The Magus* includes the reader as author through the reworking of the text, Conchis as author, manipulator, director and creator of the frames in the alternate world at Bourani and of the sequence of performances and Nicholas as author and manipulator of the readers outside the text through his becoming the narrator of the succession of mysterious events (all, of course, without an explanation). When reading a novel the reader tends to bestow authority on the narrator's voice, but in the case of this text, authority is asserted and then denied and all the reader's expectations are created and then destroyed because the same frames imposed on Nicholas by Conchis and the same open ending of the experiment are forced upon the readers by Nicholas. The author plays a cat and mouse game with the readers, and with the characters – similarly, Conchis toys with Nicholas in his so called godgame and the greatest godgame of all is the novel itself – Fowles controls that fictional world and is the greatest puppeteer of them all.

BIBLIOGRAPHY

Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2001. pp: 1-14, 179-195.
Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London: Metheun, 1980. pp: 3-9, 90-93.
Bennett, Andrew and Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. 2nd edition. Hertfordshire: Prentice Hall Europe, 1999.
Connor, Steven. *The English Novel in History: 1950-1995*. 2ndedition. New York: Routledge, 2001. pp: 84-85,140-148, 166-187.
Currie, Mark. ed. *Metafiction.* New York: Longman Group Limited, 1995.pp: 1-53, 71-101, 152-159, 194-195, 206-220.
Foucault, Michel. "What is an Author?" *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 2nd edition. Eds. David Lodge and Nigel Wood. Harlow: Pearson Education Ltd. - Longman, 2000. pp: 174-187.
Foucault, Michel. *History of Sexuality*. Vol. I. Transl. by Robert Hurley. New York: Pantheon Books, 1978.
Fowles, John. *The Magus*. London: Vintage, 1997.
Fowles, John. *Wormholes: Essays and Occasional Writings*. Editor: Jan Relf. London: Vintage, 1999.
Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen, 1984. pp: 1-15.
Lee, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London and New York: Routledge, 1990.
Lodge, David and Nigel Wood, eds. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. 2ndedition. Harlow: Pearson Education Ltd. - Longman, 2000. pp: 11-29, 31-60, 61-87, 88-103, 104-136, 137-144, 145-172, 173-187, 271-286, 307-330, 375-386, 424-447.

Norris, Christopher. *Deconstruction: Theory and Practice*. 3rd edition. London: Routledge, 2002. pp: 23-28, 84-88.
Shakespeare, William. *The Tempest* in *Four Late Plays: Pericles, Cymbeline, The Winter's Tale and The Tempest*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2001. pp: 321-410.
Vipond, Dianne. "An Unholy Inquisition: An Interview withJohn Fowles." John Fowlesin *Wormholes*. London: Vintage, 1999. 433-456.

ÉCHOS LOVECRAFTIENS DANS « LA TERREUR DANS LES TENEBRES » D'HELENE DUC

Anca Murar
PhD

Abstract:Our perception of reality is fragmentary. Nearby, invisible and obscure horizons shelter terrible creatures that are waiting for a dimensional breach in order to incarnate themselves in our world. In "La terreur dans les ténèbres" by Hélène Duc, the protagonist's journey through "chthonic depths", in search of responses to the mysterious disappearances in Arkham, will turn into a dreadful descent into hell at the end of which the investigator will succumb to the fascination of a force as cruel as implacable. To break off this "despicable slavery", the hero has to assume the only possible liberation although "funeral and inescapable". The "infernal connections" will be destroyed as there are things that should be kept secret.

Keywords: fantastic, myth, unnamable, terror, tragic, intertextuality.

Un démon répugnant attend son heure en rêvant au fond de la mer, et la mort plane sur les cités chancelantes des hommes.
H. P. Lovecraft*, L'Appel de Cthulhu*

Dans les temps historiques, toutes les tentatives pour franchir les vides interdits semblent compliquées par de singulières et terribles alliances avec des êtres et des messages venus d'ailleurs.
H. P. Lovecraft*, La Maison de la sorcière*

Puisant son cadre et ses créatures dans l'imaginaire cosmique lovecraftien, la nouvelle d'Hélène Duc distille la même menace invisible qui sourd de l'œuvre du maître de Providence et son fantastique se nourrit d'abord de cette terreur envoûtante scellant inéluctablement non seulement le destin tragique du héros, mais le sort de l'humanité tout entière.

Tout comme l'indique le titre suggestif, l'effet de fantastique chez l'auteure française ne réside pas uniquement dans la monstration de « l'irreprésentabilité terrifiante »[1], l'espace de l'écriture devenant le lieu, par excellence, de l'épiphanie de l'invisible, mais il repose essentiellement sur le sentir dont la logique s'apparente à celle du repoussant.

Manifestée notamment lors du régime nocturne et déployant son vaste domaine dans « les entrailles de la cité » [*TT*, 214] d'Arkham, cette terreur indicible prolonge ses échos dans le monde diurne et le héros, chargé de l'enquête des mystérieuses disparitions dans les quartiers malfamés du Nord de la ville, se heurte d'abord à la peur des passants au « visage préoccupé » dont l'objet est pourtant vague : « La peur que je lisais dans leurs regards fuyants indiquaient qu'ils redoutaient manifestement un terrible danger, même si j'ignorais encore la nature de celui-ci. » [*TT*, 212]

Menace d'autant plus effrayante car latente, mais dont le poids funèbre pèse sur « les cités chancelantes des hommes »[2] et que l'incipit de la « Terreur dans les ténèbres » laisse transparaître derrière la double corruption des lieux et des êtres : « Désormais, la misère y régnait en souveraine despotique, jetant les filles sur les trottoirs et engluant les hommes dans

[1] Alain Chareyre-Mejan, *Le réel et le fantastique*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 14.
[2] H. P. Lovecraft, *Œuvres*, Paris, Hérétiques, 2013 [Robert Laffont, 1991], p. 108.

les commerces illégaux et dangereux. » [*TT*, 211] Et cette frayeur, liée en quelque sorte à la pulsion de la mort, est intensifiée par un terrible fait divers retentissant de la nuit des temps et fonctionnant en tant qu'intertexte emprunté à *La Maison de la sorcière* de H. P. Lovecraft :

Ce coin malfamé de la ville, que les investisseurs fuyaient comme la peste, demeurait célèbre pour avoir été jadis le théâtre d'un sordide fait divers :
Une nuit de l'automne 1910, l'enfant de deux ans d'une pauvre blanchisseuse […] y avait été enlevé, alors qu'il dormait tranquillement dans son lit.
Après trois jours d'une angoisse terrible par sa mère, le jeune disparu avait finalement été retrouvé, sain et sauf, par un certain Walter Gilman.
Interrogé par la police, il affirmait alors qu'un rêve prémonitoire l'avait mené à découvrir la geôle du garçonnet. [*TT*, 213-214]

Cette peur à objet flou, mais liée pourtant à des « insolubles mystères » diurnes dont les humains ne saisissent que les apparences, est rendue encore plus inquiétante la nuit par l'éclairage dépréciatif jeté sur les paysages et les réminiscences d'un passé dont les menaces sont loin d'être abolies : « Avec ses maisons archaïques à l'aspect misérable, ses arcades à demi écroulées, ses murs couverts de mousse et son étroitesse angoissante, la venelle mal éclairée semblait sortir d'une vieille légende. » [*TT*, 215]

C'est que, dans la nouvelle d'Hélène Duc, l'horreur procède autant des aspects inquiétants des choses les plus anodines, telle cette « banale plaque d'égout » [*TT*, 215] s'avérant être une véritable « entrée des Enfers » [*TT*, 215], voire de l'imprévisibilité du réel, que de cet effroi défini comme une réaction à « une présence brutale indéterminée »[3], dans l'épreuve de l'innommable.

Tout comme dans les récits lovecraftiens, les éléments de l'espace diurne sont autant d'indices de mauvais augure quant au climat nocturne, marqué par un murmure silencieux, par des frottements désagréables et des odeurs pestilentielles. Ce sont d'ailleurs les seules traces signalant la présence de ces terribles créatures innommées et invisibles qui se tapissent dans les profondeurs ténébreuses d'Arkham : « Je crus défaillir de frayeur au moment où des silhouettes au pas traînant commencèrent à émerger d'un tunnel adjacent dont j'avais ignoré l'existence jusqu'ici. » [*TT*, 218]

Tout en se méfiant de ses sens, vu que le murmure à peine audible semble se propager de nulle part et qu'il suggère « des distances erronées et des trajectoires fallacieuses » [*TT*, 218] le protagoniste se voit submerger par « un malaise diffus devant quelque chose qui fait reculer parce qu'on se sent privé de ressources, et sans pouvoir, devant son advenue. »[4]

Aventuré dans cet « abîme infernal d'où émanait une odeur pestilentielle » [*TT*, 215], le héros est saisi par un bruit se rapprochant inéluctablement, drapé de son « linceul de ténèbres » [*TT*, 220]. L'horreur relève alors de cette présence « surgissant derrière le néant »[5] qui n'est même pas un « être » et le personnage est envahi par cette peur d'« être livré à quelque chose qui n'est pas un "quelque chose" »[6], sans aucune possibilité de s'en soustraire.

Ce qui fait que le cheminement du protagoniste dans les « profondeurs chthoniennes » pour sonder le mystère des disparitions se transforme en une épouvantable descente aux Enfers au terme de laquelle l'enquêteur succombera à la fascination d'une puissance aussi cruelle qu'implacable :

À sa vue, je me mordais la langue au sang, pénétré d'une épouvante qui n'était pas de ce monde. […] [J]'attachais un regard horrifié sur la créature. Un petit bruit sec m'arrachait soudain à ma fascination […]. [L]a monstruosité s'élançait à ma rencontre et s'abattait lourdement sur moi, m'imposant son contact répugnant et délétère. […]

[3] Alain Chareyre-Mejan, *op. cit.*, p. 14.
[4] Alain Chareyre-Mejan, *op. cit.*, p. 14.
[5] Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, collection « Biblio Textes Philosophiques », 2013, p. 95.
[6] *Ibid*., p. 88.

Aussitôt, d'étranges sensations s'emparèrent de mon être. J'eus l'impression de sentir mon cerveau se liquéfier et devinai qu'elle essayait de s'emparer de mon esprit. [*TT*, 220-221]

Loin de renvoyer, cette fois-ci, à l'angoisse de la mort, la terreur n'est que cette « surprise excessive et figée »[7], issue de la « trop grande proximité »[8] de l'altérité émergeant d'un ailleurs improbable et insondable dont les seuls aspects se donnant aux sens du pauvre figé dans un « immobilisme craintif » [*TT*, 215] sont la démesure et la force ensorcelante :

L'arrivante conserva encore son mystère pendant quelques battements de cœur, puis je la vis dans toute sa démoniaque laideur. Était-ce une hallucination ? Le résultat d'un accès de fièvre ? Ou bien encore un cauchemar ? Là-bas, une immense et hideuse araignée noire et velue rejoignait ses invocatrices.

Je n'oserai point ici vous la décrire en détail, car à peine me suffit-il encore aujourd'hui d'évoquer son souvenir pour me sentir défaillir. Sachez seulement qu'elle était énorme et que son visage m'apparaissait vaguement humain avec ses yeux rouges bordés de longs cils. [*TT*, 220]

Ce contact « répugnant et délétère » [*TT*, 220], expulse le héros hors la temporalité et annule toutes les distances. Dans l'intensité de cet effroi s'emparant du personnage - « l'appréhension intense que j'éprouvais de façon intermittente depuis que je m'étais aventuré sous terre » [*TT*, 216] -, l'« inquiétante familiarité » ouvre sur l'informe et sur une autre dimension, tandis que le « frôlement de l'*il y a* »[9] fait de l'enquêteur le lieu par excellence de la manifestation de l'indicible.

On pourrait mieux cerner la spécificité de la terrible épreuve de l'innommable dans la nouvelle de l'auteure française à travers l'expérience de cet « *il y a* » théorisé pas Levinas et comprise comme la « "consumation" impersonnelle, anonyme, mais inextinguible de l'être, celle qui murmure au fond du néant lui-même […]. L'*il y a*, dans son refus de prendre une forme personnelle, est l'"être en général" »[10]. C'est une participation au grouillement informe qui dépouille l'être de sa subjectivité, le dépersonnalise. Et, comme le souligne le philosophe, les choses du régime diurne ne se transforment pas en source de l'« horreur des ténèbres », en raison de l'impossibilité de l'être de saisir leurs « imprévisibles desseins », mais c'est justement à cette horreur qu'elles puisent leur caractère fantastique.

La vacuité et le silence qui caractérisent l'espace nocturne ne sont, en réalité que les attributs de cette absence « drapée dans son ombre millénaire comme un prêtre impie en sa toge de cérémonie » [*TT*, 223], assujettissant les humains contre leur volonté : « les paroles d'Atlach-Nacha possédaient sur ma volonté un attrait puissant auquel je ne pouvais résister, me plongeant dans un état de soumission absolu » [*TT*, 222] Et l'être nouvellement inféodé n'est qu'une voix de plus dans ce sinistre chœur de goules vouant un culte à cette « vénérable divinité chthonienne » [*TT*, 213], comme détachée de la mythologie lovecraftienne et trouvant une cachette dans les « profondeurs de la terre », mais tissant des « passerelles infernales entre notre univers et celui des monstres insatiables, rongés par une faim de chair et d'os. » [*TT*, 224]

Et tout comme chez Lovecraft, la monstration de l'innommable « coïncide avec la révélation de la vérité ouvrant une perspective terrifiante sur le réel et la terrible position occupé par l'humain »[11] :

En vérité, je vous le dis : le monde que nous croyons connaître est un mensonge. Depuis toujours, nous partageons nos existences avec des êtres innommables. Toute une faune délétère rampe sous nos maisons, nos rues et nos égouts. Nos villes qui nous semblent si sûres abritent d'innombrables souterrains. Des tunnels obscurs qui se remplissent chaque nuit de créatures ignobles venues d'autres

[7] Alain Chareyre-Mejan, *op. cit.*, p. 19.
[8] *Ibid*., p. 18.
[9] Emmanuel Levinas, *op. cit.*, 84.
[10] *Ibid*., p. 81.
[11] H. P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 79.

dimensions que la nôtre. Elles se pressent aux frontières de notre réalité, attendant qu'une brèche se forme pour s'y glisser. [*TT*, 224]

À l'instar du personnage de la nouvelle « L'Appel de Cthulhu », le héros constate que notre perception de la réalité est fragmentaire. Tout près de nous, des ailleurs invisibles et ténébreux abritent de terribles créatures qui ne guettent qu'une brèche dimensionnelle pour s'incarner dans notre monde. Si l'esprit humain est incapable à trouver une logique à l'hétérogénéité foncière du monde, si les sciences n'ont pas encore réussi à percer les mystères inhérents à l'univers et à l'être, un jour viendra cependant où :

[L]a coordination des connaissances éparses nousouvrira des perspectives si terrifiantes sur le réel et sur l'effroyable position que nousy occupons qu'il ne nous restera plus qu'à sombrer dans la folie devant cetterévélation ou à fuir cette lumière mortelle pour nous réfugier dans la paix et lasécurité d'un nouvel obscurantisme.[12]

La révélation de ces « horreurs suprêmes de l'univers »[13] ne fait que sceller la destinée tragique de l'humain, car devant la folie ou la mort, il n'y a qu'une issue : atteindre à la libération de cet « odieux esclavage », quoique « funèbre et inéluctable » [*TT*, 223]. Le tragique de la vie humaine tient justement à « l'impossibilité de s'évader d'une existence anonyme et incorruptible »[14], tout comme à la l'éternité du drame de l'existence, consistant en l'acceptation de la « sinistre mission » de « combler le noir appétit [du] sombre suzerain » [*TT*, 223].

Le fatum de la tragédie antique devient ainsi « la fatalité de l'être irrémissible »[15]. Incapable de refuser les demandes de ce « dieu hyperboréen » assoiffé de sang, le personnage succombe à la folie, liée à la perte de son libre arbitre et au sentiment de culpabilité retentissant encore des « ruines de [son] humanité » [*TT*, 223]. C'est que la submersion dans « la terreur des ténèbres » se double de la descente dans les zones obscures de l'intériorité amenant le héros à affronter les faiblesses de la condition humaine, enfouies dans le néant de l'être. Vaincu par la soumission à cette puissance autant cruelle qu'implacable, tiraillé entre le « bonheur extatique », né de l'obéissance aux demandes de son ignoble Maître et le dégoût de lui-même, l'enquêteur se laissera emporter par la nuit éternelle.

Les « passerelles infernales » seront finalement détruites car il y a des choses qu'il vaut mieux garder secrètes : « En pièce jointe, une carte vous indiquera l'entrée exacte du tunnel. N'y pénétrez pas ! Sous aucun prétexte ! Condamnez-là ! Il y a des choses qu'il vaut mieux garder cachées. Ne suivez pas mon exemple ! J'ai cédé à la curiosité et je suis devenu l'esclave de forces qui me dépassent. » [*TT*, 224] En dépit du dramatisme impliqué par cette transgression de l'interdit, le personnage d'Hélène Duc arrive à s'arracher à cet enlisement dans l'*il y a*, lorsqu'il se décide à sortir de la passivité et à lancer son avertissement à l'humanité : « Réveillez-vous, bonnes gens ! Nous ne sommes pas seuls à habiter ce monde ! Atlach-Nacha veille dans les ténèbres, attendant l'heure de son avènement. » [*TT*, 224] La fin prophétique préconisant le tragique asservissement de l'humanité tout entière ne fait que rétablir la filiation de la nouvelle d'Hélène Duc avec la mythologie lovecraftienne, faite d'une subtile symbiose de réalité et d'irréalité, de sensible et d'intelligible.

Chez Hélène Duc, tout comme chez Lovecraft d'ailleurs, le fantastique a trait à l'horreur émergeant de l'inquiétante proximité de ce « quelque chose » qui s'extirpant progressivement du vide, fige le témoin dans un étonnement excessif devant ce repoussant matérialisé grâce au pouvoir ensorcelant de la lettre. Le sensible configure cette visibilité paradoxale qui, loin d'annuler l'invisible, fait que les créatures amenées à la vue s'identifient au sensible même.

---

[12] *Ibid.*, p. 79.
[13] *Ibid.*, p. 652.
[14] Emmanuel Levinas, *op. cit.*, p. 89.
[15] *Ibid.*, p. 87.

Acte d'incarnation donc et non de représentation, le fantastique « croise aux confins d'une situation impressionnante »[16], où l'on risque de se dissoudre dans une « chose que l'on n'a pas vu venir »[17]. Si les deux auteurs font de l'innommable la source de leur fantastique, ce n'est pas dans le but d'en faire la « source d'une révélation possible leur permettant […] de maîtriser la mort »[18], mais plutôt dans le dessein de le fixer comme « le lieu d'une rencontre avec l'impossibilité, le silence et l'altérité. »[19]

BIBLIOGRAPHY

Œuvres :
Duc, Hélène, « La terreur dans les ténèbres » *(TT), Sur les traces de Lovecraft*, Anthologie, Volume 1, Éditions Nestiveqnen, collection « Fractales/Fantastique », 2017.
Lovecraft, H. P., *Œuvres*, Paris, Hérétiques, 2013 [Robert Laffont, 1991].
Critique :
Chareyre-Mejan, Alain, *Le réel et le fantastique*, Paris, l'Harmattan, 1998.
Killeen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du texte », 2004.
Levinas, Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, collection « Biblio Textes Philosophiques », 2013 [2002].
Met, Philippe, *La lettre tue, Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Les Presses Universitaires du Septentrion, collection « Objet », 2009.

[16] Alain Chareyre-Mejan, *op. cit.*, p. 20.
[17] *Ibidem.*
[18] Marie-Chantal Killeen, *Essai sur l'indicible*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, collection « L'Imaginaire du texte », 2004, p. 11.
[19] *Ibidem.*

ESPACE INTERIEUR CHEZ PROUST ET CHEZ PEREC

Simona Şuta
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract:The present work shows the manner in which Georges Perec finds in Proust one of his patterns, because for both the search begins by owning the space. The romantic writers are getting closer by the fact that finding owns identity starts from finding a concrete place.

Keywords: space, memory, bed, souvenir, room.

"Par le choix des mots, le lecteur est déjà capable d'imaginer un espace clos d'où le protagoniste doit fuir. Le passage de l'interprétation littérale à celle métaphorique se fait par le discours qui suit et qui dévoile la méditation sur le déterminisme de la condition humaine et l'impossibilité d'échapper à sa trajectoire préétablie du berceau au tombeau."[1]
Georges Perec reconnaît en Proust l'un de ses modèles, parce que leur recherche commence par la prise de possession de l'espace. Perec a très bien surpris le fait que l'espace joue un rôle essentiel chez ce romancier du temps, car cela s'explique par le fait que la recherche de l'identité commence toujours, chez Proust, par la recherche d'un point fixe.

Chez les deux écrivains l'espace apparaît de la façon la plus tragique, comme un facteur de décomposition, d'éparpillement, un élément séparateur, et leur effort de le maîtriser dans l'oeuvre, de lui donner consistance, est parfois identique. Et je vais souligner quelques points communs qui existent entre les deux romanciers, les uns suggérés par Perec-même, d'autres cachés pour se laisser découvrir par celui qui se lance à l'aventure de la lecture.

En 1974, Perec construit un livre très original, *Espèces d'espaces*, où il réunit l'espace, tous les types d'espaces qui sont éparpillés dans les autres romans, à partir de l'espace clos jusqu'à l'espace ouvert. Et le décasyllabe placé en exergue d'un des chapitres introductifs, consacré au lit, "Longtemps je me suis couché par écrit", est un pastiche plus que transparent du célèbre incipit de *A la recherhe du temps perdu*, " Longtemps je me suis couché de bonne heure". La signature (à la Boris Vian) – Parcel Mroust – renvoie très lisiblement à Marcel Proust, sous le patronage duquel se trouve évidemment placée, depuis 1913, toute réflexion sur le lit et la chambre.

Une autre allusion à la *Recherche* est liée toujours au lit, cet espace individuel par excellence que même les huissiers ne peuveut saisir, à laquelle Perec a emprunté quatre mots pour le titre de son troisième ouvrage, *Un Homme qui dort*: "Un homme qui dort, écrit Proust, tient en cercle de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes". Perec aussi a beaucoup lu dans son lit, et ainsi beaucoup voyagé. Son lit devenait cabane de trappeurs ou canot de sauvetage sur l'océan, tente dans le désert.

Dans le même livre, *Espèces d'espaces*, Perec place, tout naturellement, ses réflections sur la chambre sous l'invocation de Proust. Car l'analyse des espaces s'est transformée, chez lui, selon l'expression de Claude Burgelin, en "parcours de l'espace de la mémoire" [2], qui ne peut négliger l'expérience proustienne. Quand Perec forme le projet de faire l'inventaire de

[1] Popa, Teodora, « Le jeu de l'ironie et du hasard dans la Rue du Havre de Paul Guimard », în Paul Guimard entre ironie et lucidité, Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012, ISBN 978-606-17-0022-6, p.80.
[2] Burgelin, Claude, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre*, Paris, Circé, 1996, p. 38.

tous les "lieux où il a dormi", il ne fait que développer les paragraphes 6 et 7 du début de la *Recherche*, dont il reprend les termes:

"Sa mémoire (de mon corps), la mémoire de ses côtés, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.

….et la chambre où je me serais endormi au lieu de m'habiller pour le dîner, de loin je l'aperçois, quand nous rentrons, traversée par les feux de la lampe, seul phare dans la nuit" [3].

Chez Perec l'espace de la chambre fonctionne comme la madeleine proustienne. Mais quand Proust se remémore les chambres en fonction des saisons (chambres d'hiver/chambres d'été), Perec refuse d'entrée ce classement chronologique et en cherche un autre, plus conforme à son goût pour les nombres ("il y en a près de deux cents") et pour les listes:

" 1. Mes chambres
2. Dortoirs et chambrées
3. Chambres amies
4. Chambres d'amis
5. Couchages de fortune (…)
6. Maisons de campagne
7. Villas de location etc." [4]

Pourtant l'expérience des deux écrivains est bien la même: le souvenir est involontaire: ("sans même avoir le besoin de le chercher "), son point de départ est une sensation physique ("étant étendu"); il fait surgir instantanément un flot de détails.

Perec prolonge ses réflections sur les chambres tout en rappelant la répartition modèle des pièces de réception dans les hôtels particuliers du XVIII-ème siècle ou dans les grands appartements bourgeois fin-de-siècle:

"suite de salons en enfilade commandée par un grand vestibule, et dont la spécification s'appuie sur des variations minimes tournant toutes autour de la notion de réception: grand salon, petit salon, bureau de Monsieur, boudoir de Madame, fumoir, bibliothèque, billiard, etc." [5]

Et il pousse un peu plus son imagination pour représenter un appartement dont la partition serait fondée sur des fonctions sensorielles qui est une forte allusion à la célèbre chambre de tante Léonie "un gustatorium ou un auditoir, mais on peut se demander à quoi ressembleraient un visoir, un humoir, ou un palpoir"[6]. Perec oulipien trouve ici le terrain propice pour jouer avec les mots et faire des rêveries utopiques, allusionnant au classement chronologique cher à Proust, par la formation de noms de lieux à partir des rytmes heptadiens: "cela nous donnerait des appartements de sept pièces, respectivement appelées: le lundoir, le mardoir, le mercredoir, le jeudoir, le vendredoir, le samedoir, et le dimanchoir."[7]

Dans le grand roman-somme qui est *La Vie mode d'emploi*, publié en 1978 et couronné par le prix Médicis, Perec décrit un immeuble parisien dont la façade a été enlevée, de telle sorte que toutes les pièces soient visibles. Ce roman de 400 pages décrit les pièces ainsi dévoilées et les activités qui s'y deroulent selon les structures mathématiques telles que la polygraphie du cavalier. Il envisage de dresser un inventaire des éléments du mobilier ou des actions représentés , de rêver sur l'heure, la saison, la propriétaire de l'immeuble, les

[3] Proust Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion, 1987, p. 98-99.
[4]Perec Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.34.
[5]Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 45.
[6] Perec Georges, *Espèces d'espaces* , idem.
[7] Perec Georges, *Espèces d'espaces,* idem.

personnages qu'on y aperçoit. Le roman rappelle le côté "voyeur" du personnage proustien cité par Poulet aussi, le plaisir qu'il éprouve à surprendre les gens, à épier certains spectacles.

"Observé ainsi du dehors, à intervalles, par une série de coups d'oeil qui le découpent, le monde se compartimente, il se divise en une certaine quantité de cases, à l'intérieur de chacune desquelles se place une scène différente". [8]

De cette disposition en forme de quadrillage, un exemple remarquable se trouve dans *Le côté de Guermantes* où le héros, guettant la rentrée du duc et de la duchesse, se pose tout en haut de l'hôtel, dans une chambre d'où on découvre la façade des maisons opposées:

"Ainsi chaque cour, fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sans verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés." [9]

Ici se trouve réalisée la méthode proustienne qui consiste à supprimer la distance, à réduire le monde à un nombre déterminé d'images isolées, contiguës, qui s'offrent simultanément au regard.

Sous la forme de la juxtaposition des scènes, Proust voit dans la discontinuité de l'espace la représentation de la réalité, car fractionner le monde est ainsi une opération nécessaire pour l'accès à l'essence. Dans le fractionnement de l'espace, l'opération proustienne la plus importante est la reconaissannce des lieux, la recherche du point fixe dans les objets qui meublent l'espace pour éviter l'état d'angoisse.

"Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. […] Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui –mon corps –se rapplait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir… etc." [10]

Dans une chambre connue, au plafond bas et fammilier, le narrateur se retrouve facilement, alors que dans une chambre inconnue, agrandie à cause de l'instabilité des objets, où il n'y a aucun point de repère, il est séparé de son identité.

Perec refuse de passer par l'opération proustienne angoissante de reconnaissance du lieu (d'ailleurs, le plus souvent, il n'a rien à reconnaître) et il s'impose de créer une même géographie dans toutes les chambres qu'il évoque: lorsque l'on ouvre la porte, le lit est presque toute de suite à gauche. Au fond de la chambre, une fenêtre qui donne la perspective et puis presque toujours à droite une table, une cuvette, un pot à eau. Dans presque toutes les chambres il y a une reproduction, une affiche ou des photos. Du linoléum sur le sol, une on plusieurs chaises sur le mur de gauche pour y mettre les vêtements avant de se coucher. Les détails sont presque les mêmes dans chaque chambre de ce genre et en la décrivant, le narrateur semble avoir la sensation physique d'être couché dans chacun de ces lits. Ainsi l'espace de la chambre et la sensation d'être couché dans le lit réactivent sa memoire et l'aide à récupérer son identité:

" J'aime mon lit. J'aime rester étendu sur mon lit et regarder le plafond d'un oeil placide. J'y consacrerais volontiers l'essentiel de mon temps (…) si des occupations réputées plus urgentes (…) ne m'en empêchaient si souvent. J'aime les plafonds, j'aime les moulures et les rosaces: elles me tiennent souvent lieu de muse et l'enchevêtrement des fioritures de stuc, me renvoie sans peine à ces autres labyrinthes que tissent les fantasmes, les idées et les mots." [11]

---

[8] Poulet, Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 125.
[9] Proust, Marcel, *Le côté de Guermantes*, Paris, Pléiade, II, p. 573.
[10] Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Flammarion , 1987, p. 98-99.
[11] Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 27.

Chez Perec l'espace est ainsi l'écriture même, le mot tracé sur la page blanche qui donne une forme au vide.Dans ce sens, l'espace aide l'homme à récupérer son identité en récupérant sa trace. Chez Proust, la recherche de l'identité commence par la recherche d'un point fixe, chez Perec le point fixe existe, l'espace avec ses multiples facettes qui peut lui révéler son identité et reconstituer le passé. Si Proust se cherche comme artiste par toutes les techniques qu'il utilise dans l'oeuvre, Perec ne se cherche pas comme écrivain, il est sûr de son esthétique, car elle se base sur des choses très concrètes . Perec se cherche comme identité, comme être, et essaie de récupérer sa trace dans le monde.

BIBLIOGRAPHY

Burgelin, Claude, Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre, Paris, Circé, 1996.
Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
Popa, Teodora, Le jeu de l'ironie et du hasard dans la Rue du Havre de Paul Guimard, în Paul Guimard entre ironie et lucidité, Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012.
Poulet, Georges, L'espace proustien, Paris, Gallimard, 1982.
Proust, Marcel, Du côté de chez Swann, Paris, Flammarion,1987.
Proust, Marcel, Le côté de Guermantes, Paris, Pléiade, II.
Proust Marcel, A la Recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, Paris, Flammarion, 1987.

FROM ANTHROPOCENTRISM TO NIHILISM IN PETER SHAFFER'S SHRIVINGS

Antonia Pop
Assist. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: In Peter Shaffer's play, Shrivings (in the Middle Ages it meant House of Retreat) is a place which was created with the purpose of providing an alternative for leading a better life, free from all the social evils present in the "real world". An opposition is therefore created between Shrivings and the "real world", between an immaculate universe and a venal world, between a purified humanity and a corrupted one. Shrivings offers shelter, protecting the human being, saving it from the aggressiveness of the real world. However, in the play from anthropocentrism to nihilism there is only one step and the characters take it, revealing the true essence of the postmodern dystopia, the underlying emptiness, the deception of a mirage, its frustrating illusion.

Keywords: postmodern dystopia, heterotopia, anthropocentrism, empty transcendence.

Shrivings is a re-written version of another play of the author's *The Battle of Shrivings*, which has never been printed, only presented at the Lyric Theatre in London, in 1970. In *A note on the play*, written by Shaffer in 1974, before publishing *Shrivings* in its brand new form (which at that time had not been produced on stage), the author explains how he perceives this play aesthetically, what message he intended to convey through this play and how it is different from the other plays he had written: "Other plays of mine had relied for their completion on elaborate stretches of physical action: in this one I wanted the electricity to be sparked almost exclusively from the spoken words". (Shaffer, 97) Shrivings relies mainly upon its intense dialogues and upon the "battle" between the main characters, Gideon Petrie and Mark Askelon, each representing a different ideology, each trying to prove his own point.

The title of the play is clarified from the very beginning: "in the Middle Ages, Shrivings was a House of Retreat" (Shaffer 103) and also Mark, states that "shriving" means confession and penance, partially revealing the symbolical frame of the play.

Sources of inspiration. Comparing versions

The character of Gideon Petrie is inspired by Mahatma Gandhi, as the author himself confesses, after reading a biography of the Indian activist. What triggered Shaffer's imagination was something he had read in that biography: at the age of forty, Gandhi summoned his wife and told her he had decided to give up all sexual activity, as he discovered that it was a source of aggression in himself. The author confesses that he was impressed by this act of renunciation, but also he could not stop thinking about how Gandhi's wife must have reacted. This led to the creation of Enid Petrie in the first version of the play, *The Battle of Shrivings*. Enid was Gideon's unhappy wife. In the 1974 version, *Shrivings*, Enid does no longer appear. The author gave her up, because he reached to the conclusion that she was a "dramatic cliché" and that the play would so much stronger without her in it.

Another source of inspiration for Shaffer was New York City, which he visited during a time of turmoil, in 1968 and 1969, when the streets of the city were filled with protesters

raging against the Vietnam War, the Flower People, the newspapers filled with information about the killings at Kent State University. All these stirred feelings of contradiction in himself, as the public's brutality contrasted strongly with the public's gentleness. He soon became "possessed by the fever of that time" (Shaffer 99) and found himself wanting to "set out on paper the conflicting ideas which sprang up everywhere I looked – often enough taking the form of elaborate interior dialogues". (Shaffer 99)
In the very first scene, one of the characters makes a disquieting observation: "*It's one of the neurotic symptoms of our time, you know, an inability to live in the real world"* (Shaffer 105). Therefore the premises for needing Shrivings, an alternative to the real world, are set.

The action takes place at Shrivings, this alternative micro universe where the characters seek protection from the real world. This place is supposed to be governed by peace, tranquility, love and understanding. Shrivings is intended to offer shelter to anybody who wants it, it is open to everyone. The permanent residents of this place are: Gideon Petrie, a philosopher and the President of the World League of Peace, Lois Neal, his 25 year old secretary and David Askelon, a boy of nineteen. The peace of this little universe is about to be disrupted by the arrival of Mark Askelon, David's father, a former student of Gideon's and also a famous poet. Gideon and Mark are about to be given an award for their cultural activity. So at the beginning of the play Gideon, Lois and David are waiting for Mark to arrive at Shrivings. The action takes place over one weekend, after Mark's arrival.

Utopia or heterotopia?

According to Michel Foucault the utopias have no real place, but they flourish in lovely spaces even though the access to them is chimerical. They make fables and discourses possible. Heterotopias, however are "*disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they destroy syntax in advance, and not only the syntax with which we construct sentences, but also that less apparent syntax which causes words and things (...) to come together*" (Foucault XVIII). Utopias provide ideas of a perfect society, but they only have a conceptual reality, whereas heterotopias are physical spaces. Brian McHale accentuates the physical reality of heterotopias, resuming in his book, *Postmodernist Fiction*, the concept of *zone,* used by some postmodernist writers, associated with the one of heterotopia.

So Shrivings is such a heterotopia, a construct *interpolated* in the real world, it is the home of Gideon Petrie, it has fifteen rooms which are put at the disposal of their guests, it is a place with a real geography, just like "*the place of Ha-Ha"* is in *Equus*. But Shrivings is also the creation of Gideon, this postmodern prophet, the ontological projection of his ideas, his own concept, his own utopian world.
Gideon's main thesis is that of the Improvability of man. He resumes Rousseau's idea that men are born pure and he pushes it further by stating that they could stay that way, that they have the power to do so within themselves, all they have to do is stop aggression: "*The Drug Children of today cry: Unite with nature! I say: Resist her! Spit out the anger in your daddy's sperm! The bile in your mother's milk! The more you starve out aggression, the more you will begin yourselves!"* (Shaffer 130). Gideon offers himself as an example: he claims to have managed to remove from himself the roots of hate and violence, he militates for peace, he fasts, he has given up sex and he is against weapons of all sorts.
But all the things that Gideon says and does work only inside Shrivings. The young Mark had taken Gideon's theories out into the real world and discovered they had no practical value. This discovery had turned him from an enthusiastic believer into a cynical and bitter non-believer: "*Do you know how long it took me to fall finally from your faith? The time it takes vomit to slide down a wall. Now I know - and have to make others know. (...) That the Gospel*

According to Saint Gideon is a lie. That we as men cannot alter for the better in any particular that matters. That we are totally and forever unimprovable. (...) We will kill forever. We will persecute forever. We will break our lust forever on enemies we invent for the purpose". (Shaffer 138)

The moment Mark arrives at Shrivings, he disrupts the harmony of this micro universe. The author places Gideon and Mark in an ideological arena to fight each other. Mark does not believe that Gideon had managed to "*wither out of himself the roots of hate"* (Shaffer 138), he does not believe that to be possible. He believes only in human nature, with its imperfections. He does not believe in sanctity, moreover he does not believe in Gideon's. So Mark challenges Gideon, proposing a Battle. Of course the battle is a battle of concepts, placed solely on philosophic and literary grounds. The stake is the integrity of Shrivings itself. The whole idea of Shrivings is that everyone is welcome to stay as long as they want, no one is thrown out. Mark says he can make Gideon throw him out that very weekend. If he wins then Gideon will stop preaching Improvability, if he loses he will join Gideon again as his Disciple. Gideon falls into Mark's trap and accepts not realizing that by doing so he had already lost, the idea of a "battle", even if only conceptual, is also against all Shrivings stands for.

Mark wants to lose, but he knows that this last frontier of innocence and purity Shrivings represents does not in fact exist, as it is a lie, a construct based on deception, an illusion. Mark brings the truth inside the walls of Shrivings like a Trojan horse and they come crumbling down in the end. But the truth does not set anyone free here; it is a tool of deconstruction.

When utopias turn into dystopias

Mark, this former student of Gideon's plays here the role of the outside agent, who comes into this world and destroys it. Shrivings' openness proves to be its Achilles' heel, its weak spot leading to its defeat.

Mark provokes Gideon and his followers, pushes them to the limit of acceptance, trying to get himself thrown out. First Mark pulls apart all their theories, one by one starting with the one of non-violence because, as they say "The evil you fight, you enlarge" (Shaffer 121):

"*MARK: If a ruffian with a pistol entered this room, and was definitely going to kill Miss Neal – assuming you had a pistol too, would you us it on him?*
GIDEON: No
MARK: You would let him kill her?
GIDEON: I have no choice, unless I want to become him.
MARK (to LOIS): Same situation. Would you let him kill Giddy?
LOIS: Yes
MARK: Touching loyalty you have for each other here at Shrivings!" (Shaffer 121)

Mark returns to this example when he proposes the battle and says:

MARK: Don't you know who I am?
GIDEON: Who?
MARK: The Ruffian with the pistol. Shoot me and you're dead" (Shaffer 140)

We could continue the idea: don't shoot me, and you're also dead. Not even now is Gideon able to see that there is no way out left for him now that he has accepted the battle. Further, Mark tries to show him just that:

"*GIDEON: Peace, my friend.*
MARK: Impossible. Battle has begun." (Shaffer 140).

From this moment on, Mark tempts them continuously: he tries to break Gideon's fast, he shows them that men are violent by nature by means of a game he had designed, he divides

them and turns them against one another, he provokes them by means of insults and lies and towards the end he seduces Lois, both ideologically and sexually and he makes David see through Gideon's false teachings:

"*DAVID (dead): The voice goes on and on – and all you've got against it is words. Lovely words. And theories – lovely theories. And fasts! (…)*
Theories and hopes and vigils and fasts! And nothing! Lovely nothing!" (Shaffer 185).

The tension of the battle is mounting, and this becomes visible in the characters' discourses, which erupt with increased violence. The pulverization of the idea of Shrivings is complete when Lois, this postmodern Daisy Miller, shouts at Gideon provoking him and he strikes her, breaking his pact of non-violence, after 20 years. David proves to be the most loyal towards Gideon, out of the two. Be he, as well, hears the voice of reason, the truth, in spite of his and Gideon's efforts to reduce it to silence. Gideon remains alone, but still he does not banish Mark, although realizing that he had lost everything.

Shrivings becomes Nothing. It ceases to be a heterotopia when the concrete character of this space dissolves. This is the moment when this world turns into a grim postmodern dystopia, a broken concept swallowed by the *ontology of nothingness:*

"*LOIS (quietly): I'm no place, David. No place at all.*
DAVID: Shrivings is a place.
LOIS: No
DAVID: It has to be.
LOIS: It's nowhere.
DAVID: It has to be! IT HAS TO BE!
(…)
MARK: Have you no word for me? No word at all?
GIDEON: Dust." (Shaffer 196).

The entire play is a deconstruction of a fictional universe based on the idea of sacrality. And the tool of deconstruction is the truth. This revelation reveals the rotten foundation of all the principles this fictional universe is based upon. Mark crusades against lies and deception, revealing that behind every principle, there is an anti-principle, behind every utopia there is a dystopia, behind every beautiful fantasy there is the truth. The little perfect world that Gideon, this skillful magician, had made them see is gone, it was merely an illusion, and nothing remained.

From anthropocentrism to nihilism

The very last scene, where Mark feeds Gideon reminds us of the Last Supper of Jesus, mentioned in the play, parallels between Jesus and Gideon are drawn in the text with great subtlety by the author. This scene is deeply symbolical as it clearly reveals Gideon's status of a decayed God, crucified on the altar of his own good intentions.

Gideon makes one fatal mistake, he establishes the Church of Man, placing himself in the center, and ignoring the fact that human nature is feeble and wavering. This is what Mark knows and Gideon discovers. Gideon refuses to accept his humanity, by trying to achieve the unachievable. At this point the roles of the teacher and of the disciple are reversed. Mark is the one teaching Gideon about his true nature. There is no Church of Man because no man can be a God, his limited nature will not allow it.

Although man wants to usurp the place of the inconsistent Divinity and take all the matters into his hands, he discovers he cannot. Transcendence must remain empty. This is one of the dramatic threads of the play.

Gideon offers Mark his hand, confident that: "*Man has a Destiny: to be a loving creator, or a dead duck*!" (Shaffer 131). He believes that his hand can do better, as opposed to

the hand of God: "*Two thousand years ago, when it chained men all their lives to galley ships – one thousand, when it blinded an entire Byzantine army – five hundred, when it pushed men on to fires, and gutted whole towns to impose True Religion – it was the Gods' hand: plural and singular! Its crimes were accepted. They were God's will – God's scourge – God's anything, so long as they kept its owners from shame. Since we started to abolish Independent God, we have become measurably less callous." (*Shaffer 153-154).

Mark responds with irony: "*Isn't it amusing how the fashions in Inquisition stay the same! They all have one thing in common. A passion for invisible Gods. First we had vengeful Daddy, wrapped in clouds. Then Mobile Mary, whizzing up to Heaven. Now it's Self-Raising Man, jumping himself out of Nature: what an astonishing sight (…) But perhaps I'm being unfair. No one ever saw Airborne Intacta on her jet flight to Jehovah – but with the God of Shrivings we may be luckier. Anytime now we might see something. Maybe today. Who knows? In a few hours the birds up there on Lyssop Ridge will be pipping up a new morning. And the hands of perfectible Man will flutter out of sleep to begin again his wonderful work of self-creation."* (Shaffer 152-153)

Despite his bitter discourse, Mark wants to believe in the Church of Man. Although playing the Devil's advocate, Mark is praying constantly to his goddess Giulia, his deceased wife, for this world to hold. He also asks Gideon to save him several times throughout the play:

" MARK: I begged him! You heard. I begged *him over and over. Let me go. No questions. He wouldn't believe me. Like you. You never saw me either. I was literally invisible to you. (Piteously). The two of you.* You can't see*! (Pause) And when it happens, you look at me with a stare of unbelievable pain. He will, too. Soon now. (…)And now it's here. The knife's in. Suddenly there's blood dripping in the house. Surprised blood… No return…*

(Darkly, to the shrine) I begged you too. Proteggimi – remember? Look after me. What does that mean? Look after? What language do you speak then, Saint? (Bitterly) Saint… Saint…SAINTS! (He throws the brandy in the face of the statue) (Shaffer 162-163).

His attitude reveals a man at the end of his rope, who turns to this Church as a last resort, but finds only an empty transcendence. No one is listening. The author concentrates in this character the tragic double nature of man, who is bound to do wrong, but who also desperately seeks salvation. Even when he proposes the battle, Mark confesses: "I want to lose*! Because, if you lose, it will be an end for both of us…"* (Shaffer 139)

When Gideon turns to violence, being unable to control himself, he symbolically faints. Mark rushes towards him, but calls "Giulia!" Both his "Gods" collapsed, as he knew they would. But, for him, there may be another way of salvation, as he reveals towards the end of the play another symbolical facet by saying that he is the one watching it all turn into literature. We can easily guess that he is the projection of the author inside his text, assuming the condition of a poet. Shrivings becomes therefore a metaphor of creation and destruction. Now we realize that he is the one pulverizing this fictional universe, because he is the only one who can. This act is meant to reveal the real essence of fiction: both creation and illusion, the latter being destroyed by truth. This is the entire cycle of fiction, its bare mechanisms. Behind Mark's gesture we can read a statement made by the author: I created this world out of nothing, but bear in mind that nothing lays beyond it. In Shaffer's play from anthropocentrism to nihilism there is only one step and the characters take it, revealing the true essence of the postmodern dystopia, the underlying emptiness, the deception of a mirage, its frustrating illusion.

The play explores the human nature with its ideals and limitations, "man squeezed like a nut between an ideal choice and a practical one" (Shaffer 100). The conflicted human, attempting to overcome his own boundaries: that is Shaffer's focal point in this play as well as

in other plays like: *The Royal Hunt of the Sun* and *Amadeus*. This play is a meditation upon human nature, like most of Shaffer's plays.

Gideon, just like Francisco Pizarro, the main character in *The Royal Hunt of the Sun*, tries to overcome his condition as a human being, but in the end he finds he cannot do that. Is the human being able to become completely non-aggressive? The answer is no. The non-aggressive position is unattainable for humans. Also, the perfect world does not exist, no utopia will ever last.

BIBLIOGRAPHY

McHale Brian, *Postmodernist Fiction*, London and New York: Routledge, 2003.
Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Pantheon, 1970.
Shaffer Peter, *Three Plays*, *Equus*, *Shrivings*, *Five Finger Exercise*, London: Penguin Books, 1976

RE (S) MINOR –FA (BER) MAJOR: PETRE STOICA'S POETIC DISCOURSE

Daniela Moldoveanu
Assist. Prof., PhD, Military Technical Academy "Ferdinand I", Bucharest

Abstract: From the poetry of notation or discursive, bucolic-idyllic poetry, passing through surrealism to reach socio-polemic expressionism, Petre Stoica – the prestidigitator of the "snake box" – has the merit to have intuited the new direction of "anti-poetry" defined by the economy of means and transitivity that the 60s generation of poets had begun to address theoretically through the "decline of the metaphor" and the "mimetic forms" analyzed by Baconsky. But, as we will prove in this paper, the mimetism of Petre Stoica's poems is, more often than not, strictly limited to language, which is why he further cultivates the "metaphorical tone" of the "overlapping reality" that defines his poetry.

Keywords: Petre Stoica, the 60s generation of Romanian poets, linguistic mimetism, anti-poetry, overlapping reality, the paradox of metaphorical vibe

Introducere

Despre poezia lui Petre Stoica s-a speculat unilateral, superficial, uneori, alteori, uşor epuizaţi după o lectură cronologică, ni se pare că ar fi fost supralicitată, căci volumele sale nu mai exhibă nicio frapantă schimbare de tonalitate şi imaginar poetic, dimpotrivă. Sunt însă de menţionat, la rece, excepţiile care confirmă: *Un potop de simpatii* (1978), *Copleşit de glorie* (1980), *Piaţa Tien An Men II* (1990), *Manevrele de toamnă* (1996) şi, în primul rând, *O casetă cu şerpi* (1970).

Pe de altă parte, tocmai pentru că, începând chiar de la primele cărţi: *Pietre kilometrice* (1963), *Miracole* (1966), şi apoi continuând cu *Alte poeme* (1968), *Arheologie blândă* (1968), *Bunica se aşază în fotoliu* (1971), poemele sunt recognoscibile prin lipsa programatică de strident şi spectaculos – după cum însuşi Petre Stoica, intervievat fiind, mărturiseşte: „Nichita îmi spunea…că mă invidiază foarte tare că eu pot să scriu simplu şi el nu poate." ; „Era şi o chestie programată de mine" (Şerban 2004 : 213) – într-un cuvânt, datorită monotoniei imprimate atât manierei de construcţie, cât şi universului propus[1], această caracteristică celulară a scriiturii (care, până la urmă, vădeşte maturitatea poetică de a structura un volum compact şi închegat, în stil original) va risca – odată ce am parcurs *O casetă cu şerpi* (cota maximă şi puncul zero după care ar trebui interpretat şi compartimentat corpusul poetic), şi am reluat, apoi, vechi formule, parcă, viziuni familiare în *Sufletul obiectelor* (1972), *Iepuri şi anotimpuri* (1976), *O nuntă de cenuşă* (1977), şi, astfel, considerată aproape întreaga operă – va risca, deci, să dea impresia, prin extrapolare, de manierism.

Însă, în ciuda oricăror aparenţe, Petre Stoica ajunge să fie valorizat drept „un poet reprezentativ pentru proteismul liricii româneşti actuale…reuşind să rămână… el însuşi, în aproape toate avatarurile, prin distanţa pe care a păstrat-o faţă de orice formulă, prin termenul cu care a ştiut să-şi schimbe uneltele…" (Manolescu 2001 : 316), şi nu numai de către Manolescu. Grigurcu (1986 : 16) vorbeşte şi el de dualism: „o dedublare, un joc de oglinzi, o subtilă repliere a eului ce se livrează în spectacol", distribuindu-i acestuia rolul de „ferment al

[1] Întâlnim aici semnalată „absenţa premeditată a oricărei tensiuni lirice", un text „egal cu sine, fără urcuşuri sau witz-uri metaforice" (Mincu 2007: 571)

înnoirii”[2] peisajului poetic din epocă. Fapt contestat de Manolescu, şi poate pe bună dreptate, căci un mare poet are în mod normal urmaşi care nu-l eclipsează, o forţă ce rezidă în autenticitatea dublată de inovaţie, fiind, întâi de toate, un ferment al înnoirii propriei paradigme; doar că Petre Stoica a rămas mereu ezitant, proteic fără să topească în ceva total diferit, novator, printr-un proces alchimic, multiplele surse de inspiraţie.

Oricum, generaţia ’80 (majoritatea) a fost mai degrabă inspirată de poeţii a căror formulă avea surse de inspiraţie în poezia americană, chiar şi atunci când cultivau subtonalităţile şi discreţia, melancolia de substanţă lirică, stările reflexive şi expresia tranzitivă, puternic individualizată, ca, de pildă, Mircea Ivănescu. Dar prestidigitatorul „casetei cu şerpi” – de la poezia de notaţie, discursivă, bucolic-idilică, trecând prin suprarealism (voroncian) ca să ajungă la expresionismul socio-polemizant – are meritul de a fi intuit noua direcţie a „antipoeziei”, prozaismului, economiei de mijloace, a tranzitivităţii pe care steliştii începuseră să o abordeze şi teoretic prin „declinul metaforei” şi „formele mimetice” analizate de Baconsky (1969); cu menţiunea că mimetismul poemelor lui Petre Stoica se rezumă, de cele mai multe ori, strict la limbaj, cultivând în continuare „tonul metaphoric” al „realităţii suprapuse” (Baconsky 1969) care-i defineşte poezia. El nu se poate încă decide, rămânând, astfel, la stadiul de intenţii neduse până la capăt înspre o veritabilă poetică.

Limbajul „micilor nimicuri” ca metaforă a eludării prezentului

În special volumele din jurul anilor ’80 (*Un potop de simpatii*, *Copleşit de glorie*) stabilesc concepţia despre poezie a lui Petre Stoica, artele sale poetice se ramifică dintr-un *modus vivendi* neimplicat în disputele majore ale vremii. Astfel, eul liric îşi asumă condiţia la persoana întâi: autoironic („*noaptea mă visez ridicat cu macaraua pe soclu*”) , zeflemitor, trece cu trotineta pe sub arcurile de triumf ale marii poezii („*ce să comunic Europei ?/ că într-o zi voi trece cu trotineta/ sub arcurile ei de triumf* ” - **Jurnal III**), cu orgoliul modestiei („*poemele mele glorioase/ dacă nu vă plac/ suflaţi-vă nasul şi daţi în ele cu pietre*” - **Poemele mele**) celui care se ştie „*un biet acar pe linii secundare*”.

Poeţii de genul lui Petre Stoica, postulând „suficienţa insuficientului” susţin cu graţie „teoria secundarului” şi posedă „darul vital al etern-înnoitei, etern-efemerei înfrângeri” (Nemoianu 1997: 209) generatoare de energii şi speranţe nebănuite. Autorul trăieşte ilustartiv într-un „*potop de simpatii*” nerentabile şi creşte iepuri la limita civilizaţiei împreună cu marginalizaţii – personaje secundare ale sorţii şi istoriei, încovoiaţii dintr-un şir de trupuri anonime „*pentru care nu se croiesc niciodată/ dolmane…fracuri*” (**Trupuri**). Repetabilitatea de la nivel onto-antropologic descrie şi filogenia poeziei, o vedem duplicată în procedeul sintactic-stilistic al repetiţiei – şi dacă aceasta e menită, de obicei, să instituie în planul existenţei, la sfârşitul poemului nu aduce decât anularea „*pe aici au trecut căutătorii de comori/ a trecut/ un măcelar un hangiu un rotar/ pe aici a trecut un incendiu*” (**Pe aici**).
Ceva începe să macine poemul dinlăuntru, faţă de bonomia trecutului cu aură solară din primele volume, timpul rulează în gol, parcă dincolo de viaţă. Banalitatea devine o blândă claustofobie în „*această zi sprijinită pe picioare de iască*”, pe când „*toate au gust de motorină*”. Ceaţa latent heracliteană („*pentru mine poezia…e doar un felinar în ceaţă*” - **Interviu III**), caracteristică pentru atmosfera poeziei de acum, nu se aprinde, în ciuda tuturor strădaniilor („*numai eu am rămas acelaşi copil/ care se joacă cu focul*” - **Scrisoare neterminată**), dar adăposteşte moartea – un personaj pe cât de simpatic şi uman, pe atât de periculos prin subtilitate: „*bărbaţii fumează pe mal/ moartea le fură bicicletele*”, „*la marginea şanţului moartea/ mânâncă pâine aburindă/ numai copiii se opresc în toiul jocului/ şi se întreabă cât o fi ora*” (**Zi senină**).

[2] Un continuator original ar fi Emil Brumaru – nu tocmai un tranzitiv, dar care desăvârşeşte poezia simplităţii casnice într-o alchimie a microcosmului erotizat, astfel anexându-şi-l pe Petre Stoica.

Contrar faţă de poeziile de început, aici timpul erodează freatic, invadează universul copilăriei şi se insinuează ca o tresărire a subconştientului în demersul autoscopic, izolând „*o notă veselă pe o partitură tristă*" (**Poemele mele**). Pe de altă parte, discursul monologic-adresat din *Jurnal*, scrisori, interviuri chiar, trădează un gust amar – de singurătate/ singularitate – vizând şi receptarea, căci Petre Stoica rămâne „*un poet înghesuit la colţul mesei*" (**Jurnal II**) şi, câteodată, pe bună dreptate.

Nu de puţine ori comparaţia cu Ion Pillat şi Adrian Maniu l-a plasat pe o anumită coordonată lirică, încă tributară poeziei „simili-tradiţionaliste", cu toate acestea, dacă atmosfera evocată de Petre Stoica mai digeră vagi ecouri romantice, o face mai ales în spirit polemic, dar rămâne la acest stadiu: „*domnişoarele cultivau plăcerile sportului/ încă din timpul lui Richard Cœur de Balançoire…cu graţia unui salut adresat în grădinile publice/ toamna spre-amurg…ofeream/ câte-o cupă umplută cu dulceaţă de coacăze/ seara pe terasă domnişoarele primeau complimente/ din partea barbişoanelor cu decoraţii…*" (**În donjonul Academiei de Litere**).

Mai regăsim, într-adevăr, răsfoind volumele iniţiale, poezii edulcorate în care „*îngerii cântă din flaute subţiri de argint*" iar elevii ating cerul cu „*palmele pline de ghiocei spumoşi*", la fel, în cazul unor versuri precum „*Îndărătul nuntaşilor cu luciri de staniol în priviri*" (**Baladă**) – pe care am fi tentaţi să le considerăm ironice şi denunţând kitsch-ul de fond – urmate imediat de „*neîntrerupt clarinetul şi patru viori/ silabisesc suspine dulci// Alaiul se îndepărtează/ pleacă să planteze o mlădiţă de bucurii…*", acestea cad în desuetudine şi patetic, dinamitându-ne reflexul interpretativ, ceea ce face ca poezii de felul acestora, în ciuda frumuseţii lor liliale, să se autosaboteze.

Abia când citim: „*Tata e-un zeu/ cu barba lucind de grăsime*" (**În curte**), simţim că demistificarea merge mână în mână cu scenariul mitic imprimat momentelor din copilărie, des frecventate la începuturi, precum şi spaţiului rural al „realităţii interioare" (Poantă apud Grigurcu 1986: 14). Însă nici acestea nu-şi ies din contur datorită vreunei augmentări afective – lucru ce ar fi fost privit ca absolut natural; în schimb, singura stare exacerbată rămâne singurătatea: „*plec în somn şi purificat mă închid/ în fluturii rechemaţi în unghere*" (**De profundis II**) ; „*…e atât de bine să trăieşti/ uitat printre lucruri uitate*" (**Cu umbrele tale**); „*marele câştig mi se repetă şi-acum:/ singurătatea nobleţele ei*" (**Singurătatea nobleţele ei**). Echivalentă lumii onirice – în singurătate se naşte Ianus, alter-ego-ul liric ce-i defineşte lui Petre Stoica statutul poetic, privind întotdeauna înspre trecutul sub pragul căruia „*este îngropată inima mea de copil*", pe când prezentul sau viitorul transpar sugerate *in absentia,* prin eludarea continuă, evidentă. Rod al exhibării „impulsului deconstructiv, menit să risipească, să atenueze presiunile principalului…ceea ce a adus o victorie netă forţelor nivelării şi ale conformismului„ (Nemoianu 1997: 218), *Arheologia blândă* are loc, prin urmare, în straturile memoriei, de aceea mimesis-ul de la nivelul limbajului nu-şi găseşte un corespondent real, în oglindă, pentru sensul ataşat spaţiului de referinţă. Poetul, în procesul anamnetic, îl promovează pe „homo fantasticus" pentru care fidelitatea memoriei se manifestă, mai ales, faţă de ficţiune: „*punctul unde se întâlneşte febra realului cu luciditatea magiei*" **(După bătaia pendulului**).

Marea sa temă reprezentând-o Timpul, la fel ca Eugenio Montale din *Quaderno di quattro anni,* poetul român afişează aceeaşi preferinţă pentru simplitate, „estetica obiectelor", „fuga de necesitate" şi, în primul rând, pentru memorie, care „*…a fost un gen literar/ de când nu se născuse scrierea…*" (**Memoria**).

Iată cum idilismului, naivităţii lucrurilor simple („*dinţii haosului macină încet utilul degradat*" - **Movul scaietelui**) nu le lipseşte doza de irealitate şi artificial: „Petre Stoica a izbutit – poate că nedeliberat…– să dezvăluie falsitatea cotidianului, s-o adâncească până la ficţiune…la sentimentul de irealitate cu care, brusc, banalitatea te poate covârşi." (Călinescu 1973: 122). Există distilată în poezia de maturitate şi bătrâneţe a lui Petre Stoica (*Tango şi*

alte poeme, Visul vine pe scara de serviciu, Manevrele de toamnă), o metafizică a timpului trecut/ pierdut („*în spatele măturii se maturizează fantasma timpului dus*" - **Trecutul**) şi a imaginaţiei care-l reactualizează în scenarii fantaste, şi pe care tot mai pronunţat ajunge să-l divinizeze, ridicându-l la rangul de realitate supremă : „*totul totul este real/ plăsmuire sunt numai eu/ care nu pot atinge nimic din ceea ce văd*" (**Imaginile apusului de soare**).

De aceea lucrurile fanate, subtilizate decorului infantil, ocupă iniţial prim-planul, fiincă mai păstrează încă imponderabilitatea care singură se poate opune prezentului tarat şi viitorului incert „*trecutul se furişează în lucruri unde-şi depune/ spermatozoizii de praf meniţi să-i perpetueze viitorul*" (**Valsul amurgului**). Cu toate acestea, nu trece mult până când praful depus începe să înece (chiar şi pe cititorul care aşteaptă o aerisire generală), să devoreze „*trecutul acest microscopic fluture cu cap de rechin*"…„*această bestie tandră ce roade cu dinţişori de oţel*". Ca în majoritatea evaziunilor obsesive, punctul de referinţă e un construct în sine oximoronic, datorită sensului bivalent, cu efecte antinomice, în funcţie de vârstele percepţiei lirice.

Anterior „*casetei cu şerpi*", Petre Stoica frecventează o poezie de notaţie, pronunţat vizuală, descriptivă, pe un ton monocord, cu tuşe melancolico-nostalgice, fără ca acestea să cadă, cu totul, în partea întunecată a pământului: „nu se iscă niciun demon din vreun ungher malefic de subconştient, dar nici îngerii nu-şi dau ghes" (Mincu 2007: 572). Cotidianul prozaizat, supralicitat în elementele sale despre care exista prejudecata că nu pot inspira în mod normal poezia majoră, toate aceste obiecte fruste şi întâmplări voit-comune, imortalizate, propun „metafizica banalităţii" (Simion 1984: 187). Gramofonul cu pâlnie, flaşnete, filmul mut, circul, târgul de ţară din Banat, îngeri de ghips, o gară, unghere prăfuite, molii, calendare îngălbenite devin actanţii spaţiului mnezic prin excelenţă, care, într-un **Moment romantic** supraordonat tuturor evocărilor simbolice, va fi tulburat de intruziunea timpului prezent: „*şi iarăşi previziunea timpului/ şi totuşi, bunica a murit*". Identificăm asemănări, mai ales de atmosferă, cu poezia lui Cesare Pavese din *Lavorare stanca* (1936), doar că naraţiunea naturalistă prezintă, la autorul *Argheologiei blânde*, simptomele unei amorţeli funciare.

Eul liric se regăseşte, acum, „proiectat" în scenarii candide, în obiecte fanate şi, „obiectualizat" (Muşina 2004), îşi livrează perspectiva unei utilităţi, în fond, inutile. Grigurcu (1986) observă frecventa uzitare a litotei de către Petre Stoica, acest nominalist ce mai reuşeşte să pară genuin în prima etapă a poeziei sale. Chiar dacă sentimentul risipirii este deturnat de viziunile bucolice, şi ritmul joacă „*melancoliile inocente*" cu alegreţe, în clişee verbale şi alegorii ieşite din uz („*Libertatea cu trâmbiţa-n mână*", „*Poetul cu Muza*" etc), aflăm, totuşi, că de la **Roata norocului** „*pornim spre casă cu puşculiţa de ghips - / în ea strângem bani să plecăm pe altă planetă*". Astfel, potopul mereu latent al realităţii („*şi au râs şi-au cântat…şi deodată, spre seară/ cerul s-a umplut de nori şi de fulgere/ şi a coborât o ploaie torenţială/ şi inundaţia i-a înghiţit pe toţi…*" -**Moment romantic**) ascunde în poezia lui Petre Stoica o latură despre care se tace cu obstinaţie, prea sonor pentru a fi, într-adevăr, ignorată.

În epoca lui Nichita, M. Ivănescu, L. Dimov, V. Mazilescu sau a Angelei Marinescu şi a Ilenei Mălăncioiu, Petre Stoica nu era, ceea ce se cheamă un poet de primă linie, remarcabil prin contururi îngroşate, însă, datorită unor astfel de poeţi, există vârfuri şi contrast. Tocmai această singularitate l-a făcut remarcabil şi în viitor, mai ales pentru intuiţiile sale cu privire la turnura decisivă pe care avea să o ia lirica posterităţii, doar că şi aici i-a fost refuzată statura de maestru, pentru că nu şi-a asumat vizionarismul, rămânând tributar unor elemente – chiar dacă îi potenţau substanţa sufletească – retrograde.

Dar toate aceste anacronisme l-au proiectat într-un alt plan al eludării timpului său, al timpurilor „cenzurate". Căci Prezentul este marele absent devorator, indicat metonimic prin recursul continuu la evocarea unor timpuri apuse, nimicuri, maşinării şi oameni (pălăria tiroleză, filmul mut, tocilarul) care nu-şi mai găsesc rostul în (dez)ordinea actuală a lucrurilor

comun(ist)e. Tot prezentului invizibil – reprezentant al categoriilor negative – îi corespunde, la nivelul strategiei formale, prelucrarea „fără atribuire de sens (atribuire zero)", rezultând o poezie „constatativă, descriptivă şi impersonală" (Negrici 2008: 549)unde, adăugăm, citându-l pe Crăciun (2002: 452), individualitatea e „perceptivă sau senzorială" şi „limitată la prezenţa, pregnanţa obiectelor".

Ajungem, astfel, a posteriori, să medităm la lipsa de sens şi vacuitatea realităţii din prima vârstă a poeziei lui Petre Stoica (păcat, totuşi, că luate independent volumele, acest lucru nu se observă) şi să căutăm metafizica – opunându-se transcendenţei goale – în „sufletul obiectelor". Şi, cum eul liric impersonal s-a alipit acestora din urmă, însufleţindu-le, percepem, în fapt, un parcurs tautologic, prin care este descrisă transcendenţa imanenţei. În singurătatea pomenită anterior, microcosmul anamnetic oglindeşte, în sine, negativul vieţii prezente, al realităţii imediate.

Perspectiva detaliată de Eugen Negrici (2008) asupra literaturii române interbelice, „iluzionată" cu privire la veritabila sa modernitate, ni-l redescoperă pe Petre Stoica în postura de neomodernist, în fapt, modern, după teoriile, atât ale lui Hugo Friedrich (1969), la care autorul se raportează, cât şi ale lui Gheorghe Crăciun (2002), privitoare la tranzitivitate. Poetul nostru împacă, paradoxal, cele două mari direcţii ale liricii moderne cu care, în acelaşi timp, polemizează pe rând: „*pentru mine poezia nu-i fête de l'intelect* ", dar tranzitivitatea sa se lasă descojită în straturile de reflexivitate pe care le presupune tema predilectă a poetului: timpul. Ezitarea nu-i permite să devină un modern de frunte, căci, oricum, vârfurile se stabiliseră în acest perimetru, şi nici un neo-modernist de prim plan, tocmai pentru că nu urmăreşte firul principal, dar nici un înnoitor nu este. Petre Stoica se înscrie în categoria acelor poeţi care adună maniere lirice fără a face vreodată suma, aici necontestând autenticitatea viziunii sau existenţa tuşelor personale, ci faptul că acestea nu domină pentru a avea cu adevărat de unde se topi în secundar.

Căderea (expresionistă) în realitate va avea loc odată cu volumul *O casetă cu şerpi*, tonul dobândeşte aici o gravitate sincopată în viziuni infuzate simbolic – acestea nefiindu-i deloc străine lui Petre Stoica, el traducând intens din Trakl şi scriind susţinut despre expresionismul german (vezi textele din *Caligrafie şi culori*), doar că nici în acest caz nu putem vorbi despre o schimbare la faţă definitivă, ecouri din primele volume persistă până la ultimul, însă, din fericire, sunt, uneori, puse în surdină de viziunea novatoare.

Recursul la trecut deja nu mai conferă siguranţă („*dar sângele fântânilor încheagă încet/ oglinda de ieri*" - **Dar sângele fântânilor**), vârsta solară a lucrurilor îmbibate de naivitatea copilăriei se converteşte brusc în lumina istoriei tarate („*Şi când ne trezim e iarnă de mult/ memoria noastră neagră naşte pietre albe*" - **Şi când ne trezim**), iar memoria colectivă intră în dizolvare („ *După Hiroshima nu există legende*"). Tot mai des încep să fie menţionate atrocităţile timpului prezent, marile invenţii distructive („*supravieţuitori ai dezastrului doi câte doi/ plutim pe adâncul mov şi căutăm răbdători corabia adevărului*" - **Plutim pe adâncul mov**) care au luat naştere dintr-o perversă ignoranţă („*..Iisuse Hristoase cum/ de nu am ştiut…*"). Radiaţiile trecutului colectiv – opus celui personal – echivalează cu un nou Potop, de această dată, hand-made : „*Potopul se amână cu câteva zile cisternele/ sunt încă pe drum*" (**E timpul beatitudinii**).

Asistăm la destrămarea lumii casnice în tonuri închise, mucegai, exterioritate contaminată, astfel introspecţia şi anamneza echivalează cu o coborâre în Infern, căci intimitatea dindărătul perdelelor izolării devine „mesajul beznei" : „*Cine plânge îndărătul perdelelor are chiciură pe gură/ va fi desigur erou…*" (**Acolo îndărătul perdelelor**). Ironia se converteşte în autoironie atunci când eul liric monologhează, adresându-se unei persoane a II-a plural, generice, care îl include şi pe el, poetul, ca parte din comedia prezentului, a istoriei care va reuşi să-i otrăvească şi viitorul „*prin iarbă şarpele sprinten/ duce pe cap semnul magic al viitorului sorbiţi-i/ otrava…/ vă cresc unghii de mort/ de ce nu înţelegeţi odată*" (**De**

ce nu înţelegeţi). Exasperat, Petre Stoica livrează prezentul morţii, personajele sale întruchipând strigoi care îşi află pe deplin identitatea în „lumea reală"; astfel planurile inversate, punctul de referinţă cade într-un vid al existenţei : „*îşi pipăie ochii şi ochii dispar dintr-o dată/ apoi îşi uită numele originea şi rămâne singur…în lumea reală*" (**Se întreabă unde e casa**). Mortul viu revine acasă ca-n Infern, căci obiectele cândva însufleţite se destramă în mâinile lui, alcătuind o recuzită grotescă. În acest punct, nu se mai cade să afirmăm că „poetul este perfect sănătos la modul clasic" (Mincu 2007: 573), din moment ce denunţă criza realităţii, întrebuinţând, demistificate, aceleaşi elemente care, mai ieri, apăreau în albumul de familie la capitolul suveniruri.

Pe scena lumii măcinate din interior până şi basmele rulează clişee de coşmar : „*Cine mai intră în pădurea copilăriei/ Albă-ca-Zăpada a fost gâtuită de pitici*" (**Cine**), „*Scufiţa Roşie e violată de paraşutişti*", fondul intangibil al sufletului omenesc, vârsta care mai conserva puritatea este maculată de bucăţi de imagini post-Hiroshima, basmele iau o turnură tragică, înăuntru rătăcesc „*animale bolnave de iradiere"*, „*pădurea-i pardosită cu cranii*„…„*benzina pădurii albite şi norul pluteşte în flăcări arde aproape o sută de ani*" (**Să n-o împrăştie vântul**). Poetul nu mai poate eluda realitatea, însă ea apare totuşi filtrată – artefact al viziunii soft-expresioniste : „*pădurea copilăriei/ s-a înecat într-o găleată cu tuş*", „*Poetul fumează nori şi arată drumuri inverse/ unii îl cred şi-şi mută turma de oi înspre lupi*" (**O casetă cu şerpi**). Oricât ar încerca să forjeze lumea după propriul plac, aceasta tot „*îi trimite o casetă cu şerpi*", din inadvertenţe şi neconcordanţe, din răzbunările sorţii se naşte poezia care singură transformă veninul, neputinţa în forţă şi inspiraţie „*…ochiul magic se aprinde*" şi care, la fel de natural, asmute lupii flămânzi ai iluziei asupra lor înşişi.

Cuvintele, nici ele nu scapă de aneantizarea generală : „*mâncăm coaja cuvintelor goale apoi adormim/ în haine de genii*", încrederea în semnificant, atunci când semnificatul agonizează, nu i-o mai poate reda nimic („*când deschideţi gura se oxidează lumina*" - **Cu mâna la inimă**) aşa cum nu se mai repară, post-factum, dezastrul. Astfel, limbajul morţii apare mult mai semnificativ : „*mesajelecrapilor iradiaţi care în şoaptă vorbesc/ un limbaj mai moale, mai trist*" (**La masa şoarecilor iarna**), precum şi testamentul părinţilor, al celor care au trasat o istorie acidă, a disoluţiei universale, în jurul urmaşilor, întemniţându-le destinul: „*plângeţi copii curând veţi afla/ că mesajul părinţilor a fost aşternut/ pe hârtie de turnesol*" (**Pe hârtie de turnesol**).

Copiii sunt înfăşaţi în resturile calamităţilor „*…cenuşa caldă o pun/ în leagănul copilului/ să n-o împrăştie vântul*" şi, de această dată, poezia înregistrează reflexiv, cu trăire personalizată – eul liric fiind implicat la nivelul intensităţii limbajului – pulsul unui timp ce se ţine cu ghearele de sensul vieţii oamenilor : „*un secol iese din altul înfăşurat în scutece/ de praf* ", chiar daca ciclicitatea anonimizează fiinţa: „*şi nu uita nu uita…niciodată/ destinul planctonului* ".

Dacă în primele volume, Petre Stoica şi-a demonstrat tandreţea faţă de personajele periferice, simple, locuitori ai satului copilăriei împietrit în timp, acum individul se găseşte la periferia istoriei (deci tot pe margine, chiar şi atunci când se revoltă, poezia nu-şi iese din contur), **Cartea de vise** prezicându-i cum „*sub şenilele tancului în curând vei şuiera*", căci idealul a fost de mult monopolizat „*Visătorii care pleacă vor găsi certitudinea în burta/ rechinului*" şi „*Bătrâna poartă în spinare o legătură de crengi uscate/ în gând aprinde focuri înalte/ la care mâinile ei nu vor ajunge niciodată*" într-un timp care-ţi cere „*doar să gresezi maşina de gândit automat*".

După '89, în volumele *Piaţa Tien An Men II* şi *Manevrele de toamnă,* Petre Stoica întrebuinţează tot mai pronunţat satira, ironia, scriind o poezie cu tentă socială; acum ne arată, abia mijite, „coarnele de diavol " promise, lirismul se autodevorează ca ineficient („*În nici un caz lirism pentru burţile care aşteaptă la coadă/ cu o hazlie răbdare mioritică*") şi inutil pentru simţurile pervertite ale călăilor care-şi primesc „*acasă pensia în plic parfumat*"

(**Numai pentru morţi**). Repetiţia trădează inflexiuni acute („*minciuna împrăştiată în urina noului filosof/…minciuna rostită până şi-n clipa orgasmului*" - **Elegie**) şi neîncrederea în viitorul eternelor reîntoarceri, teama de „*încă un naufragiu sub pavilion românesc*" (**Banală**). Însă aceste inflexiuni vin, cumva, târziu, după monotonii care rodează.

Singura speranţă de mântuire şi purificare rămâne moartea veritabilă („*Doamne mântuieşte-ne şi aruncă o bombă cosmică/ peste minciuna care zi de zi/ ne roade viscerele*"), după ce întreaga viaţă, supusă voinţei celorlalţi – aluzie clară la comunism – („*peste câteva clipe…are loc execuţia mea/…prea am iubit cu ardoare… adevărul/ moşteniţi-mi curajul*" - **Limba suav atârnând**), a fost o experienţă pe viu a morţii „*până atunci domnişoară stewardesă/ vă propun un zbor de agrement*". Sarcasmul, cinismul atribuit de către poet acelor „*profesori de vacarm*" care hotărăsc destinul pentru alţii, chiar şi moartea „*citiţi pagina finală se explică acolo/ încotro să plecaţi după moarte*", va fi întrebuinţată cu efect de bumerang pentru a contrabalansa în perimetrul artistic, printr-o lovitură mult mai subtilă. Uneori, din păcate, cam prea subtilă, după cum remarcă şi Matei Călinescu (1973: 123): „Acest *teribilism* ingenuu….E o contrafacere, lucidă şi visătoare, surâzătoare în ciuda unui gust amar…ameninţarea se încheie cu inaugurarea unui joc" („*După moartea mea daţi piatra la o parte/ veţi găsi mesaje scrise cu cerneală simpatică*").

Un expresionism mult mai puţin suav se remarcă în versurile de bătrâneţe, când Petre Stoica polemizează cu poezia solară („*dar elanurile mele candide şi încrederea în religia vrăbiilor/ nu vor mai reveni niciodată*" - **Dansuri şi zâmbete**) şi prezentul devine o anticameră a morţii „*oasele care susţin acum vertical tristeţea/ mă poartă spre zone fără afirmaţii şi fără uşi*" (**În direcţia câinelui**). Blocat în vârstă şi nemaiîndrăznind să facă afirmaţii ori să-şi imagineze cu acelaşi aplomb, acum „*visul vine pe scara de serviciu*", adică de la periferia vieţii şi „ *în bibliotecă mă întâmpină mari hărţi ontologice*" (**Preludiul zilei**). Deci lectura şi scrisul, poezia îi rezervă autorului său un destin, de aici încolo, livresc ce, în siajul „teoriilor secundarului" îi va potenţa „capacităţile de absorbţie şi de mântuire ale imperfecţiunii şi digresiunii" (Nemoianu 1997), fiindcă **Manevrele de toamnă** prescriu „*împăcare este numele tău, bătrâneţe*", decăderea fiind, din această perspectivă, un rezervor de latenţe.

Concluzii

Pentru un poet care a ignorat cu delicateţe şi obstinaţie prezentul ca fiind inautentic pentru că „*adevărul a fost secularizat*", „*să uiţi trecutul şi să accepţi staniolul autentic*" (**Şi nu uita şi nu uita**) putem spune că este un act de curaj şi o schimbare la faţă în lirica de final a lui Petre Stoica, când „*toate drumurile duc mâine la râul/ care ne spală moartea adunată pe faţă/ şi desigur vom fi/ treflă pe treflă*" (**Treflă pe treflă**). Recunoscând, astfel, că viaţa, chiar şi în poeziile candide, de evocare a personajelor, obiectelor din trecut, a fost, de fapt, moartea în viaţă faţă de care moartea în moarte este perspectiva/lumina unde fiecare devine egal cu sine (treflă pe treflă) : „*În acest orăşel golit de trecut/ şi plin de cântare false/ trăieşte o femeie sora dimineţii…nimeni nu o vede/ eu îi simt lumina care-mi spală/ ruinele trupului*" (**Din cronica bătrânului IV**).

O interpretare de tip escatologic upgradat, antimetafizic – din care rămâne carcasa interogaţiilor şi certitudinea morţii, rezultând că pune pe umerii fiecăruia în parte, implicit ai poeziei, scenariul apocalipsei, escatologie despre care Petroveanu (1974: 253) spune că ar fi neutralizată prin contrabalansul volumelor marcate de o tonalitate senină, conciliantă („aceeaşi concepţie dialectică aşezată la baza raporturilor dintre natură şi tehnică, nu ar duce la stingerea terorii apocaliptice, a interpretării de tip escatologic...?") – i-ar da lui Petre Stoica, în lumina liricii actuale, forţa necesară de a depăşi anumite convenţii şi prejudecăţi. Şi chiar dacă o atare interpretare poate părea abuziv impusă întregului corpus poetic, aceasta se susţine

şi numai prin recurenţa (fie şi subtilă, câteodată scăpându-ne, datorită monotoniei) unei clar-viziuni ce denunţă inadecvarea vârstei la timp(uri) pe un fond profund tragic, de origine expresionistă, dar pe care poetul reuşeşte şi să o livreze parodiei, să o fragmenteze (postmodern) în obiecte de recuzită preluate din aproape toate spaţiile poetice ale modernităţii.

Poeţi de genul lui Petre Stoica, priviţi din lateral printr-o „mişcare ocolită", centrată pe detaliul operei lor, sunt ilustrativi pentru o poezie a latenţelor, a unui proteism care se dovedeşte fecund, dacă nu pe deplin în cazul operei care l-a generat, cu siguranţă pentru nuanţa de contrast, atât de necesară percepţiei marilor înnoiri.

BIBLIOGRAPHY

Antologii :
Stoica, Petre, **Suvenir**, Editura Albatros, Bucureşti, 1986;
Stoica, Petre, **Uitat printre lucruri uitate**, Editura Minerva, Bucureşti, 1997.

Critică :
Baconsky, A. E., **Meridiane. Pagini despre literatura universală**, Editura pentru Literatură, Bucureşti 1969;
Călinescu, Matei, **Fragmentarium**, Editura Dacia, Cluj, 1973;
Crăciun, Gheorghe, **Aisbergul poeziei moderne**, Paralela 45, Piteşti, 2002;
Friedrich, Hugo, **Structura liricii moderne**, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969;
Grigurcu, Gheorghe în *Prefaţa* la **Petre Stoica. Suvenir**, Editura Albatros, Bucureşti, 1986;
Manolescu, Nicolae, **Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu**, vol. I-Poezia, Editura Aula, Braşov, 2001;
Mincu, Marin, **O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea**, Constanţa, Editura Pontica, 2007;
Muşina, Alexandru, **Paradigma poeziei moderne**, Editura Aula, Braşov, 2004;
Negrici, Eugen, **Iluziile literaturii române**, Cartea Românească, Bucureşti, 2008;
Nemoianu, Virgil, **O teorie a secundarului**, Editura Univers, Bucureşti, 1997;
Petroveanu, Mihail, **Traiectorii lirice**, Cartea Românească, Bucureşti, 1974;
Simion, Eugen, **Scriitori români de azi**, vol. III, Cartea Românească, Bucureşti, 1984;
Stoica, Petre, **Caligrafie şi culori**, Cartea Românească, Bucureşti, 1984;
Şerban, Robert, **A cincea roată**, Humanitas, Bucureşti, 2004.

THE EUROPEAN UNION PRIZE FOR LITERATURE: A SHORT HISTORY

Roxana-Sînziana Rogobete
Assist., PhD, West University of Timişoara

Abstract: This paper will comprise a short history of the European Union Prize for Literature, which addresses contemporary authors from the member states or candidate countries, promoting especially creativity and multiculturalism. In order to symbolically round off the 10 years of attention given to literature, the 2018 edition takes note of all the previous prize winners, bringing together 36 of the 108 authors. We will describe the mechanism of awards, detailing the case of the Romanian writers and trying, at the same time, to identify typological or generic aspects that are common to the selected texts.

Keywords: European Union Prize for Literature, contemporary literature, European authors, literary contest, literary prizes

Preliminarii

Contribuția noastră realizează un scurt istoric al Premiului Uniunii Europene pentru Literatură, care se adresează autorilor contemporani din statele membre sau candidate, promovând în primul rând creativitatea și multiculturalitatea în spațiul european. Pentru a rotunji simbolic cei 10 ani de atenție acordată literaturii, ediția din 2018 îi are în centru pe toți premianții anteriori, adunând laolaltă 36 din cei 108 autori. Aruncăm o privire asupra mecanismului de premiere din acest an, detaliind cazul scriitorilor români aleși și încercând, în același timp, să depistăm aspecte tipologice sau generice care sunt comune textelor selectate.

Înființat în anul 2009 prin programul *Creative Europe* al Comisiei Europene, EUPL (*European Union Prize for Literature*) este coordonat de un grup de lucru selectat din Federația Europeană și Internațională a Librarilor (*European and International Booksellers Federation*, EIBF), Consiliul European al Scriitorilor (*European Writers' Council*, EWC) şi Federația Europeană a Editorilor de carte (*Federation of European Publishers*, FEP), organizații (cu sediul în Bruxelles) care au rolul de a stabili, în fiecare an și pentru țările selectate, câte un juriu național. Trebuie amintit faptul că, din România, în 2017, prima librărie acceptată pentru a face parte din EIBF a fost *La Două Bufnițe*, o librărie independentă din Timișoara, care în prezent se și ocupă de promovarea autorilor menționați în cadrul EUPL.

Coagularea premiului are la bază câteva criterii pragmatice. În primul rând, decernarea premiului se întinde pe câte un ciclu de trei ani, în fiecare an fiind selectate câte 12 țări. Participante sunt: ttatele din UE, SEE (Islanda, Liechtenstein, Norvegia), dar și cele candidate pentru integrarea în UE (Albania, Bosnia-Herțegovina, Fosta Republică Iugoslavă a Macedoniei, Muntenegru, Serbia și Turcia). Membrii EIBF, EWC și FEP aleg, pe de o parte, câte o organizație ori asociație care să coordoneze selecția, iar, pe de altă parte, trei-cinci jurați din sfera cultural-literară care se ocupă de lectura și propunerea autorilor către Bruxelles. România a fost, până acum, ca orice alt stat, de trei ori pe listele proiectului – în 2010, 2013 și 2016 – premiindu-i pe Răzvan Rădulescu (pentru *Teodosie cel Mic*[1]), Ioana

[1] Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic*, Iaşi, Polirom, 2006.

Pârvulescu (pentru *Viața începe vineri*[2]) și Claudiu M. Florian (pentru *Vârstele jocului. Strada Cetății*[3]). Putem observa diversitatea și deschiderea organizatorilor, pentru că titlurile românești pot cu greu asociate din punctul de vedere al formulelor narative, cel puțin: de la ludicul și ineditul romanului lui Rădulescu, la călătoria subiectivă în timp din textul Ioanei Pârvulescu și la configurarea multifațetată a identității la Florian, lectorul european își poate trasa direcțiile în care se dezvoltă proza contemporană românească.

În cazul juriului din 2010, coordonarea națională a fost realizată de către Uniunea Scriitorilor din România, prin vice-președintele Irina Horea. În componența comisiei s-au aflat Nicolae Manolescu (președinte) și membrii Eugen Negrici (critic literar, profesor universitar, membru USR), Mircea Mihăieș (critic literar, profesor universitar, scriitor, membru USR), editorul Silviu Lupescu, Laszlo Noemi (scriitoare și traducătoare, reprezentând Liga Scriitorilor Maghiari din Transilvania – E-MIL)[4]. Deși se vede clar preponderența membrilor Uniunii Scriitorilor, de lăudat este inițiativa de a o include pe reprezentanta unei minorități. În 2013, USR a păstrat conducerea, prin Gabriel Chifu (președinte), Mihai Zamfir, Nicolae Prelipceanu, Cosmin Ciotloș (toți de la Uniunea Scriitorilor din România), Daniel Cristea-Enache (Asociația Editorilor din România)[5].

Comparând componența juriului românesc cu cele europene, pare că editorii, librarii și jurnaliștii au avut, inițial, un rol minor în acordarea premiului, iar deciziile au revenit exclusiv Uniunii Scriitorilor. Abia în ultimii ani se observă aportul tânăr al unor voci din domeniul receptării literare. Astfel, în 2016, juriul care l-a premiat pe Florian în 2016 a fost coordonat de Asociația Editorilor din România și alcătuit din Dan C. Mihăilescu (președinte), Ioana Pârvulescu (câștigătoare în 2013), Bogdan-Alexandru Stănescu (director editorial la Polirom), Răzvan Purcărea (librar la Humanitas Kretzulescu, București) și Florin Ifrim (librar la Okian în Brașov)[6]. Putem considera că, în acest mod, și în România distincția este mult mai atentă la marketingul de care autorul câștigător trebuie să beneficieze. Pentru că unul dintre scopurile sale este promovarea literaturii emergente, facilitarea accesului acestor scriitori către diverse piețe de carte la nivel european. Totuși, nu putem să negăm justețea argumentărilor realizate în favoarea romanelor românești, care s-au dovedit a fi realmente de succes, Humanitas. Cartea Românească ori Polirom fiind editurile care le vor lansa în spațiul public.

Un alt aspect care trebuie avut în vedere de către juriile naționale este „noutatea" autorilor.

Aceștia trebuie să fi publicat maximum patru volume până la decernare, dintre care cel premiat să nu fie disponibil cu mai mult de 18 luni înainte și, în același timp, să nu fi fost tradus în mai mult de patru limbi. Lărgirea audienței acestor romane este unul dintre scopurile organizatorilor, aceștia fiind cei care sprijină introducerea autorilor în circuitele internaționale. Programul „Europa Creativă" are în vedere în special acoperirea unor costuri de traducere și de promovare a scriitorilor.

Practic, EUPL este unul dintre demersurile culturale prin care Uniunea Europeană își propune, încă o dată, să promoveze unitatea în diversitate și contactul intercultural. În fond, tocmai în anul european al patrimoniului cultural, distincția este o bună ocazie de a construi un „fond" al literaturii mai mult sau mai puțin tinere, care își așteaptă recunoașterea.

---

[2] Ioana Pârvulescu, *Viața începe vineri*, București, Humanitas, 2009.
[3] Claudiu M. Florian, *Vârstele jocului. Strada cetății*, București, Cartea Românească, 2012.
[4] ***, *National juries for 2010*, disponibil online la http://www.euprizeliterature.eu/files/pdf/juries/Juries%202010.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
[5] ***, *National juries for 2013*, disponibil online la http://www.euprizeliterature.eu/files/pdf/juries/Juries%20composition%202013%20list.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
[6] ***, *National juries for 2016*, disponibil online la http://www.euprizeliterature.eu/files/pdf/juries/Juries%202016.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.

Nevoia de poveste

În 2018, organizatorii se concentrează asupra scriitorilor care deja au fost promovați prin EUPL, astfel încât i-au invitat să își scrie poveștile despre Europa. În acest caz, este avută în vedere proza scurtă, pentru că cei 36 de autori care au răspuns afirmativ competiției de scriere creativă sunt incluși într-o antologie disponibilă deja publicului larg, *European Stories. EUPL winners write Europe*[7]. În cazul autorilor români, textele înscrise în noua competiţie sunt: *O voce / A voice*, povestire scrisă de Ioana Pârvulescu în limba română şi tradusă de Mihnea Gafiţa în limba engleză, respectiv *Moştenirea / Die Erbschaft / The Inheritance*, de Claudiu M. Florian, scrisă în limba germană, ulterior în limba română şi tradusă în limba engleză de Alice Tetley-Paul[8]. Predilecția sau, mai bine spus, cerința pentru creații scurte vine, pe de o parte, din considerente ce țin de resursele disponibile: pe de o parte, ale autorilor și traducătorilor care sunt presați de timpul limitat, pe de alta, ale publicului care are ocazia, de această dată, să voteze textul favorit. Deschis până în 21 octombrie, votul lectorilor mai mult sau mai puțin amatori va avea ca rezultat Premiul publicului cititor. De asemenea, un profesionist alcătuit din specialiști din domeniul literaturii (critici literari, jurnaliști, autori) va selecta un autor în luna noiembrie. Membrii juriului sunt Maria-João Costa (Portugalia), Nina George (Germania), Juancho Pons (Spania), Cathy Rentzenbrink (Regatul Unit), Liana Sakelliou (Grecia) și Marnix Verplancke (Belgia)[9]. Mai mult, a fost inițiat Premiul Membrilor Parlamentului European, dar se va acorda și o menţiune în contextul anului european al patrimoniului cultural. Întreaga ceremonie se va desfășura la Viena, în data de 6 noiembrie, orașul fiind ales pentru că momentan Austria deține preşedinţia Consiliului UE.

Povestea Europei

Povestea europeană este astfel reipostaziată sub 36 de forme narative scurte, făcând o călătorie prin 26 de țări și 23 de limbi. În mod strategic, cel dintâi text propus, *A European History*, scris de Myrto Azina Chronides din Cipru (fostă laureată în 2010), expune o reinterpretare a poveștii de dragoste dintre Zeus și Europa. Mama protagonistei este cea care o sfătuiește să își aleagă un partener nemuritor, în contextul celui de-Al Doilea Război Mondial, care lasă cadavrele drept urme și printre care copila trebuie să își croiască drum: „Make sure you grow up and find an immortal man to couple up with. Not many of them are around these days, but once the war is over they'll sprout out of nowhere. Have children with him, change everything. Everything!"[10]. Însă personajul feminin va fi marcat de moartea mamei, care devine epitoma unei întregi feminități agresate de conflagrație: „Mum died: a Jewish woman in Auschwitz, a British woman during the Blitz, a Greek woman in German-occupied Athens or perhaps a Trümmerfrau in Dresden, who had survived the horror and perished amidst the ruins of the war, a Polish woman, a…"[11]. Europa reușește să îl găsească pe Zeus, să făurească un destin prin copilul pe care îl au împreună: „A sea of words, works, melodies and creations rise within your palm, Europe…"[12].

Unul dintre personajele povestirii Ida, de Gabriela Babnik (Slovenia, laureată în 2013) pune problema migrației ca nevoie umană de a șterge confiniile, de a experimenta: „We come

[7] ***, *European Stories. EUPL winners write Europe*, disponibil online la http://anniversary.euprizeliterature.eu/book/EUPLbookWeb_acc.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
[8] ***, *Premiul UE pentru Literatură - la a zecea ediţie; Ioana Pârvulescu şi Claudiu Mihail Florian - printre participanţi*, 17.09.2018, articol disponibil online la https://www.agerpres.ro/cultura/2018/09/17/premiul-ue-pentru-literatura-la-a-zecea-editie-ioana-parvulescu-si-claudiu-mihail-florian-printre-participanti--177356, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
[9] ***, *Povești europene. Concurs de scriere*, disponibil online la http://ccgtm.ro/2018/08/29/povesti-europene-concurs-de-scriere/, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
[10] ***, *European Stories. EUPL winners write Europe*, ed. cit., p. 15.
[11] Idem, *Ibidem*.
[12] Idem, *Ibidem*, p. 18

because we're looking for something different in our lives. And isn't that just being human?"[13]. În textul *European Clouds*, de Jean Back (Luxemburg, laureat în 2010), în schimb, fenomenul este privit sub aspectele sale negative, prin evocarea cerșetorilor din România, căci un dialog între personaje este cât se poate de denigrator: "It's a Romanian, just look." / "Dirty Romanians. Full of lice and fleas. Stealing our cars. Fucking bastards." / "They're in the EU." / "The EU is going bankrupt. Should stay home. Gypsies, the lot of them."[14]. Contactul dintre culturi este aici refuzat la nivel personal, singura multidimensionalitate culturală permisă are loc în sfera alimentației: „three bottles of Chianti, two packs of olives from Portugal, one Romanian brandy"[15].

Diferențele culturale sunt evocate și de Çiler İlhan din Turcia în *Parting on the left*: „This thing you call Europe, anyway; it's not exactly a singular society with a single language, is it? There's not much love lost between Czechs and Slovaks, Slovaks and Hungarians, Hungarians and Romanians, Poles and Lithuanians, Belgians and the Dutch, Germans and Austrians, or Norwegians and Swedes, for instance. And they all agree that the French like no one."[16]. Discriminarea rasială este prezentă și în *The people on the fence* de Immanuel Mifsud, unde chipul străinului aduce teamă și dezgust. Naratoarea, eleva Svetlana, este cea care nu face diferențe între albi și negri, încercând să își convingă colegii de egalitatea de șanse de care cetățenii trebuie să se bucure.

Aleksandar Bečanović din Muntenegru (premiat în 2017) îmbină dimensiunea autoficțională cu cea filmică într-o povestire ce reia mitul Europei. În *Europa: A Rape-Revenge Story*, scenaristul-protagonistintroduce brutalitatea violului și legenda în contemporaneitatea corporatistă, permițând un spațiu de manevră ideologic atât feministelor, cât și celor care se revoltă împotriva exploatării forței de muncă. Personajul și dorește un text în care, în momentul violului, Europa să îi înfigă lui Zeus o foarfecă în gât și să devină legendă: „looks at him for a few moments more, and then turns away with contempt and departs straight into legend"[17]. Practic, autorul relativizează aici perspectivele: „Why shouldn't we treat the tale of Europa and Zeus as a rape-revenge story?"[18].

Traducătoare din română și slovenă în macedoneană, Lidija Dimkovska adună șase personaje în povestirea *When I left "Karl Liebknecht"*, toate având un background migrant și fosta locuință, din țara natală, pe strada Karl Liebknecht. „Influența" lui Liebknecht ar trebui să îi unească pe Vitalie (din Transnistria), Anya (din Berlin), Dona (din Slovenia), Oleg (din Minsk), Taras (din Crimeea) – și o face, dar doar din punct de vedere biografic și „domiciliar". În schimb, textul este programatic în a promova teza unei *world literature* sau cel puțin a unei literaturi europene: „Every destiny is also a political decision. I have, in fact, always believed in a world literature. Perhaps a European one is our salvation? Multiple languages – one literature?"[19]. Același artificiu al juxtapunerii unor povești individuale este utilizat și de Antonis Georgiou în *Memorable Adventures*, unde Mary Doyle, Andreas, Charlotte sunt angrenați într-o istorie cu iz donquijotesc.

Europa este însă marcată de terorism în textul *Petit beurre* deRudi Erebara din Albania: povestea autobiografică descrie călătoriile bărbatului, ce au loc la distanță de 15 ani. În 2017, personajul observă sporirea măsurilor de securitate în aeroporturi de teama terorismului, dar și inserția tehnologiei în cotidian. În același timp, naratorul pune accent pe comportamentul albanezilor în Europa (care preferă încă să lase virtualul, online-ul ca fiind

[13]Idem, *Ibidem*, p. 29.
[14]Idem, *Ibidem*, p. 38.
[15]Idem, *Ibidem*, p. 39.
[16]Idem, *Ibidem*, p. 192-193.
[17]Idem, *Ibidem*, p. 55.
[18]Idem, *Ibidem*, p. 53.
[19]Idem, *Ibidem*, p. 68-69.

secundar: „We still wanted to experience the world through our own eyes”[20]) și pe existența marcată de lipsuri în comunism. Într-o altă narațiune, *Guests* de Sara Mannheimer, sunt tratate dificultățile refugiaților din ultimul val de a-și croi un traseu către Europa: eforturile de a supraviețui în bărcile pe mare sau în noul stat sunt de fapt similare zbaterilor de a ocoli bombardamentele din zonele de conflict.

Narațiunea cu care participă Claudiu M. Florian la competiție are în centru o discuție între un intelectual și un extraterestru întâlnit într-o excursie în Carpații românești. Adamovicescu, un bărbat cu patru doctorate, care încearcă să își construiască un sistem propriu, economic și filosofic, este un personaj ce întruchipează multiculturalismul, având un istoric de familie divers: „the son of a New Zealander and a South African, with Indian, Arab, Jewish and Native American grandparents, a Chinese half-brother and two Greenlandic aunts, born in Rio Grande, Tierra del Fuego, and with a Romanian passport. When he once attempted to draw up his family tree, he ended up studying world history, culminating in a PhD.”[21]. Invitând la nuntă rudele viitoarei soții, se vede nevoit să facă un doctorat în lingvistică. La nuntă, auzind toate binecuvântările rostite, decide să mai facă unul în studii teologice, iar ultimul este în filosofie. Dar un om cu atâtea studii nu reușește să discute cu extraterestrul și să îi explice natura umană. Dacă străinul este uimit că pământenii nu sunt albaștri, așa cum pare Terra de la distanță, tot el îl pune pe gânduri pe om, spunându-i că, la fel cum culoarea albastră a Pământului este doar o percepție, Europa nu este reală și nu poate fi clar definită și nu are nimic original: „All continents being clearly defined, from there to there, and then blue. Only Euro not, Euro only attaching to all neighbours. Humans coming from Africa. Language from Asia. Big religions all from Orient. What Euro made itself? What original?”[22].Extraterestrul vine pe Pământ să își caute moștenirea: este până la urmă încercarea fiecărui om de a-și identifica matricea. Textul celuilalt autor român, al Ioanei Pârvulescu, intitulat *O voce*, o are în centru pe Monica Lovinescu, pe care firul narativ o urmărește la plecarea din România comunistă, respectiv la vizita în țară după 1989. Pentru Pârvulescu, vocea exilului românesc este, în același timp, și vocea Europei, una dintre puținele care a răzbătut pe meleagurile românești.

Încercarea de cunoaștere și autocunoaștere face și subiectul textului *A European Story* al estonianului Meelis Friedenthal. Personajele fac parte, aparent, dintr-o zonă periferică Europei, pentru care tărâmul rămâne necunoscut: „Europe revealed itself to us, through people and roads, by chance. Of course, we were aware of the existence of Europe, but it was all mythical, an almost historical and completely inaccessible world. We had grown up with a firm knowledge that we would never get there, as children we had somehow picked up this certainty, and even though nobody had explained it or told us why, we just knew – we would never get there.”[23]. Dar dorința de explorare este mai puternică, iar acestea pornesc într-un periplu prin țările „centralității”, precum Italia, Franța, iar reîntoarcerea acasă le arată că identitatea trebuie căutată tot în interior. Proza lui Friedenthal se dovedește a fi mai degrabă o critică la adresa tendințelor de europenizare/internaționalizare, pledând pentru ancorarea în spațiul național: „When we finally arrived home, we felt the way you feel after first love; we were tired, dirty, we remembered little, because there was so much to remember, but we smiled”[24].

Poate cel mai actual fragment este cel al lui Faruk Šehić, *Lulluby for Seiko 5 Day-Date*, unde destinul refugiatului este pus pe tapet: „My generation was born like refugees. We have that mark on our faces. It is pitty because refugee mark is not some kind of special

[20]Idem, *Ibidem*, p. 81-82.
[21]Idem, *Ibidem*, p. 101.
[22]Idem, *Ibidem*, p. 107.
[23]Idem, *Ibidem*, p. 138-139.
[24]Idem, *Ibidem*, p. 143.

ability like in Marvel Comics. We do not have any kind of special power. We are powerless."[25]. Scrisă direct în limba engleză, și nu în cea maternă, povestirea are din start țelul de a încorpora figura unui refugiat din mai multe etape sau valuri ale migrației către diverse zone ale Europei: „The author wrote the story in English, opposed to his mother tongue with the aim of impersonating a refugee from the present Middle East, Eastern Europe during WWII, and the Balkans in the 1990s"[26].

Europa: încotro?

După lectura antologiei publicate în acest an, se impun câteva observații ori concluzii. Majoritatea narațiunilor scurte propuse sunt puternic subiectivizate, unele au un filon autobiografic, altele au intenția de a crea personaje în care lectorul să se regăsească, de a evoca figuri generalizate ale spațiului european (migrantul, refugiatul, spre exemplu). Efuziunile sentimentaliste și promovarea spiritului european predomină în volum, dar sunt inserate și proze cu iz tezist, pentru a arăta uneori și perspective critice asupra ceea ce Europa a devenit sau a pericolelor care pândesc: terorism, discriminare, segregare culturală. Însă atât aspectele pozitive ale interculturalității, cât și cele negative reprezintă fragmente ale mozaicului european, care trebuie simțit ca „an immense cartography of sensations"[27].

BIBLIOGRAPHY

***, *European Stories. EUPL winners write Europe*, disponibil online la http://anniversary.euprizeliterature.eu/book/EUPLbookWeb_acc.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
***, *National juries for 2010*, disponibil online la http://www.euprizeliterature.eu/files/pdf/juries/Juries%202010.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
***, *National juries for 2013*, disponibil online la http://www.euprizeliterature.eu/files/pdf/juries/Juries%20composition%202013%20list.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
***, *National juries for 2016*, disponibil online la http://www.euprizeliterature.eu/files/pdf/juries/Juries%202016.pdf, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
***, *Povești europene. Concurs de scriere*, disponibil online la http://ccgtm.ro/2018/08/29/povesti-europene-concurs-de-scriere/, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
***, *Premiul UE pentru Literatură - la a zecea ediţie; Ioana Pârvulescu şi Claudiu Mihail Florian - printre participanţi*, 17.09.2018, articol disponibil online la https://www.agerpres.ro/cultura/2018/09/17/premiul-ue-pentru-literatura-la-a-zecea-editie-ioana-parvulescu-si-claudiu-mihail-florian-printre-participanti--177356, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.
Florian, Claudiu M., *Vârstele jocului. Strada cetății*, București, Cartea Românească, 2012.
Pârvulescu, Ioana, *Viața începe vineri*, București, Humanitas, 2009.
Rădulescu, Răzvan, *Teodosie cel Mic*, Iași, Polirom, 2006.
http://www.euprizeliterature.eu/what-eupl, accesat ultima dată la 10 octombrie 2018.

[25]Idem, *Ibidem*, p. 412.
[26]Idem, *Ibidem*, p. 416.
[27]Idem, *Ibidem*, p. 507.

REALITY, DREAM, HALLUCINATION: MODES OF RE-PRESENTATION IN "ORBITOR"

Diana-Mihaela Sofian
PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:If the purpose of his writings is, as he often confessed, self-recovering, then these tools make it easier to re-present the articulated self in the text. Flowing, dragging, expanding, dissipating, multiplying, alluing to Everything become, in Cărtărescu's creation, so many ways of consciousness of reflecting itself, of turning the look on itself.The past is the memory of remembrance, it is remembered, it re-presents itself, it is projected. Memory is an act and an innovative and recovering space at the same time. The self-remembering self contemplates the image he / she builds about himself, decrypting himself and himself. It can only reach itself through self-image, so circumstantially. A dream born unconsciously can generate self-knowledge without intermediary. He spoke, became translatable, subjected to translation, deciphering and simultaneous deception. The Cărtărescu's self portrays himself in a dream, is made in a dream, tells his dreams - establishes meaning by image and image by word. The whole world of the book is the effect of an illusion, the movement being just the other face of frightening, because the characters are not given to overcome their own condition and thus to understand it.

Keywords: introprojective spaces, self, dream, hallucination, autorepresentation

La Mircea Cărtărescu, eul este şi, în acelaşi timp, nu este centrul căutărilor sale, este acel vid în urma unui plin care trebuie reconstruit prin auto-contemplare şi re-prezentare în planuri diferite, adică prin creare in-textuală cu ajutorul memoriei, al amintirii, al imaginaţiei şi, nu în ultimul rând, al uitării ca formă particulară de amintire. Dacă logocentrismul proclamă întronarea sa în centrul universului, deci în centrul înţelesului fiinţei: rostuire prin rostire, egocentrismul proclamă instaurarea universului prin eu: rostuire prin rostire de sine. De asemenea, aceste glisări ale eului pe axe de semnificare diverse sunt direcţionate de vectorii spaţiu-timpului, ai spaţiului care nu poate fi conceput în afara timpului care îl legitimează.

Privirea spec(tac)ulară asupra sinelui îl alterează, fragmentează, deconstruieşte, fracturează, îi răvăşeşte imaginea. În acelaşi timp, sinele alunecă implacabil, aluvionar, spre genomul totalizator. Întregul se desăvârşeşte, incoerent, doar prin multiplicare pe diverse paliere ale naraţiunii. Totalitatea scapă pentru că e fenotipică, nu poate fi altfel: se configurează prin interacţiunea cu medii diferite la care reacţionează diferit şi nu neapărat simetric. Unitatea – genomul – rămâne acelaşi şi tinde spre repetitivitate, dar mediul/câmpul introproiectiv (halucinaţia, visul, realitatea) e altul şi îi imprimă alte linii: tari, de forţă – rezultă fractalul spaţial, spiralat pe axa verticală a timpului, şi slabe, de reflexie, pe axa orizontală, spaţială.

Dacă scopul scrierilor sale este, aşa cum a mărturisit adesea, recuperarea de sine, atunci aceste unelte înlesnesc re-prezentarea sinelui articulat în text. Curgerea, glisarea, expansiunea, disiparea, multiplicarea, aluvionarea la Tot devin, în creaţia cărtăresciană, tot atâtea moduri ale conştiinţei de a se reflecta în sine, de a întoarce privirea asupra sinelui, ca pe o bandă a lui Möbius.

A scrie despre sine cel din trecut înseamnă, la Mircea Cărtărescu, a imagina, a realiza constructe imaginare şi nu a transcrie realitatea. Constructele nu sunt copii ale unei realităţi

aşa cum a fost, ci reaşezări, modificări ale acesteia, cauzate de perspectiva din care sunt privite.

Trecutul este s(u)pus(ul) amintirii, el se aminteşte, se re-prezintă, se proiectează. Memoria e un act şi un spaţiu inovativ şi recuperator în acelaşi timp. Eul care se aminteşte pe sine contemplă imaginea pe care şi-o face/construieşte despre sine, decriptează despre şi prin el însuşi. Nu poate ajunge la sine decât prin intermediul imaginii despre sine, aşadar circumstanţial. Visul, născut în inconştient, poate genera cunoaşterea de sine fără intermediar. Povestit, devine traductibil, supus traducerii, descifrării şi înşelării simultane. Eul cărtărescian se-arată sieşi în vis, se face (că) în vis, îşi povesteşte sieşi visele – instituie sensul prin imagine şi imaginea prin cuvânt. Întreaga lume a cărţii este efectul unei iluzii, mişcarea de auto-proiecţie nefiind decât cealaltă faţă a încremenirii, deoarece personajelor nu le este dat să-şi depăşească propria condiţie şi, astfel, să o înţeleagă. Asemenea lor sunt, în viziune cărtăresciană, şi cititorii, cărora le lipseşte posibilitatea să-şi citească fiinţa întreagă ca pe un întreg, deoarece timpul o fragmentează în „instantanee" care se succed precum diapozitivele, proiectate pe ecranul minţii de către memorie, astfel că tot ce poate fi înţeles este doar această succesiune de imagini încremenite în trecut, cu neputinţă de legat de ceea ce nu este încă trăit, povestit, amintit. Imprevizibil pentru sine însuşi, eul nu este decât o „proiecţie oarbă", o „iluzie optică" care străpunge lumea, creând-o în acelaşi timp în jurul său.

Orice amintire devine o transfigurare a spaţiului şi a timpului, o ieşire spre necunoscutul interior, o întâlnire a celuilalt din sine însuşi. Trecutul este o proiectare – o *aruncare înainte* a eului recuperat din sensul întâmplărilor, obiectelor, fiinţelor care au contribuit la conturarea spaţiilor identitare. Ele devin speculare, instrumente ego-scopice ale unui sine ego-fant care-şi creează şi-şi face cunoscut sieşi sinele.

Demersul (re)constitutiv al eului nu se suprapune, la Mircea Cărtărescu, hărţii autobiografice, care presupune o desfăşurare cronologică lineară a faptelor, în funcţie de multiplicarea fractalică a spaţiilor cucerite de fiinţa care-şi înglobează, astfel, dimensiunea imaginantă ca natură formatoare a personalităţii, *„după plimbările de cârtiţă prin continuum-ul realitate-halucinaţie-vis ca printr-un triplu imperiu inextricabil"*(M.C., a, p. 30).

Vorbim aşadar de o întrepătrundere permanentă a trei hărţi/planuri autoproiective diferite, chiar dacă, aparent, ele redau aceleaşi coordonate: pe de o parte, realitatea, care este din start una de gradul al doilea raportată la referenţial, deci una autoreferenţială, subsumată textului ficţional şi ascultând de legităţile acestuia. Faptele sunt, la acest nivel, transfigurate în evenimente necesare tramei ficţionale. Raportarea lor la o realitate de gradul zero, verificabilă în autobiografia scriitorului, va duce la inventarierea unor distorsiuni voit introduse de autor, atât pe parcursul *Orbitorului*, cât şi prin relaţionarea acestuia cu nuvelele, jurnalele şi informaţiile furnizate în interviuri.

Realitatea interioară, adevărul personal sunt construite prin continua împletire a acestor trei planuri. Dinamica acestui proces mintal contrastează cu încremenirea corpului şi fixarea privirii asupra oraşului prin fereastra-filtru. Imaginile exterioare se amestecă în timp cu acelea recuperate din amintire şi din vis. Reflectarea lor continuă generează o imagine cu contururi mişcătoare, topite de nostalgia care amestecă realul cu imaginarul într-un spectacol hipnotic:*„să încremenesc iar la fereastră şi să privesc din nou şi din nou, cum aveam s-o fac de-atunci de sute de ori, în vise şi-n amintiri, panorama Bucureştiului întins pe coline şi văi, cu ceruri de pictură olandeză deasupra"*(M.C., b, p.103).

Chiar atunci când sunt redate de o memorie care le-a înregistrat fidel, amănuntele trecutului se află sub influenţa unei nostalgii sfâşietoare. Emoţia transpare mai ales în momentele în care naratorul îşi redesenează mintal pe mama, comparând-o cu această Marie povestindu-şi trecutul de domnişoară: *„Nu mi-o pot aminti pe mama din acea epocă decât aşa: mică şi asudată, în veşnicele ei rochii de diftină ieftină, în aerul acela albăstrui de la prăjeală şi plin de viespi"*(M.C., b, p. 32), iar aceasta, la rândul ei, se scufundă în emoţia care

o determină şi în acelaşi timp o împiedică să-i dezvăluie fiului realitatea pierderii celuilalt copil, taină pe care hotărâse împreună cu soţul ei să i-o ascundă pentru totdeauna: *„Tu erai mic, la creşă n-am putut să te ţin […] şi mi-era că te pierd şi pe tine ca pe Victoraş”* (M.C., c, p. 19). Poveştile „adevărate” ale mamei, al căror fir se deapănă în „*labirintul derizoriu al apartamentului nostru”*(M.C., b, p.58), se împletesc cu cele imaginate de fiu şi conturează o altă realitate, incandescentă, suprapusă peste cea dură şi rece, ştergându-i contururile, remodelând-o.

Pe de altă parte, acest prim plan de decodare a textului glisează permanent în halucinaţie, fără avertismente la nivelul strategiilor textuale, creând bucle cu întoarcere în real. Halucinaţiile se repetă la vârste diferite, de cele mai multe ori în momentul când realitatea devine insuportabilă. În astfel de situaţii constrângătoare, actul halucinării devine unul deliberat, prin care ia naştere o lume interioară, ţesută de imaginaţie într-un spaţiu-timp personale, paralele. Spectacolulpe care îl oferă subconştientul se desfăşoară în decoruri diverse.

Reconfigurarea lumii după modelul interior presupune imaginarea acesteia, punerea ei sub semnul ficţiunii. Cuvântul, scris sau vorbit, devine e o fantă prin care iese la suprafaţă, din miezul miezului minţii, „*o lume nouă, sub un cer nou*”. Aceasta fantă – portal spre adevărul fiinţei - este substanţă şi relaţie în acelaşi timp.

Prima poartă de trecere va fi mama, cuvintele ei fiind cele care îl dirijează pe copil către universul său interior. Depănându-şi amintirile, adică reconstruindu-şi prin trecutul prin cuvânt, aceasta va fi puntea nu doar către fiinţa din copilărie, ci şi către universul de dinainte de existenţa proprie, pe care, astfel, şi-l va asuma: *„Împotriva obiceiurilor mele, începeam să întârzii la masă, după ce terminam de mâncat, în discuţii cu mama, care-şi amintea cu plăcere unele sau altele dintre lucrurile vechi”*(M.C., b, p. 39).

Amintirile mamei se amestecă cu cele ale fiului său, care le preia şi le completează cu ficţiunile proprii, construindu-şi un trecut mitic personal, într-o dimensiune onirică. „Visul colectiv” anunţat de Ştiutori va fi transmis copilului. În casa bunicilor de la Tântava, acesta se simte ca într-un uter în care visează.

Lumea imaginată, mai adevărată decât lumea reală, care cuprinde istoria strămoşilor din partea mamei, este produsul minţii lui Mircea, autorul manuscrisului, căci aceia care îi dau naştere sunt în acelaşi timp propria lui ficţiune*: „Fără să bănuiască vreo clipă că, de fapt, nu-şi ridicaseră casele, nu araseră şi nu semănaseră decât un petic cenuşiu din lobul parietal drept al unui strănepot şi că toată existenţa şi strădania lor în lume era la fel de trecătoare şi iluzorie ca şi fragmentul de anatomie al minţii care-i visa…”*(M.C., b, p. 64).

Multiplicate, ficţiunile se nasc unele din altele: *„Căci misterul e tatăl unui şir nesfârşit de mistere, şi soluţiile sunt mereu parţiale, autodevoratoare…”*(M.C., b, p. 397), dând naştere cărţii-lume şi autorului acesteia, al cărui eu este suma ficţiunilor despre fiecare din personajele sale. Ştiutorii contribuie la ţeserea marelui text din care fac parte, convertind o lume presupus reală în „lumi posibile” care să conveargă către naşterea creatorului lor, prins la rândul său în ţesătură. Întreaga lume a cărţii este efectul unei iluzii, mişcarea nefiind decât cealaltă faţă a încremenirii.

Visul ca plan de re-prezentare constituie un univers în sine, ca o brană legată prin stringuri de celelalte două, în zonele de legătură creându-se tensiuni fecunde pentru dezvoltarea întregului construct. Modalitatea/modelul de întrepătrundere a acestor trei planuri este codată la nivelul textului şi imprimată în subconştientul celui care ţese, pe faţă şi pe dos, pânzele de păianjen ale celor trei universuri, astfel că, la nivel conştient, acesta nu poate dirija procesul de autoconstituire. Ruptura de starea de conştienţă se realizează prin somnul-imersie

în subconştient. Duhul/respiraţia creează puntea dintre realitate şi vis, fanta care permite revenirea înspăimântată la real şi împiedică rătăcirea în labirintul terifiant al subconştientului[1].

Harta labirintică a visului (numit de Nerval, în *Aurelia*, „a doua viaţă") este un spaţiu cucerit prin repetate incursiuni care fundează cunoaşterea de sine pe condiţia acceptării uitării de sine[2] sau pe melanjul de imagini, cuvinte, emoţii care se împletesc în polifonia visului[3]: Inserţia viselor în alte vise şi repetarea lor generează o structură sintetică a universului arhetipal propriu. Despre acest fenomen vorbeşte Liviu Popoviciu în analiza viselor pornind de la cercetările freudiene: „În *Interpretarea viselor*, Editura Măiastra, 1991, „Freud […] a făcut primele observaţii riguros ştiinţifice referitoare la fenomenele de memorie implicate în vis (elementele constitutive şi „naşterea" visului, rememorarea visului la trezire, transmisia amintirilor de la un vis la alt vis ulterior, încorporarea în vis a unor elemente ale vieţii conştiente". Astfel, arată cercetătorul, „Freud a socotit că o importantă funcţie a visului şi a succesiunii viselor ar fi aceea de a asigura „sinteza arhetipală individuală" a elementelor mitice universale, într-un alt limbaj decât limbajul conştiinţei, dar plecând de la evenimente reale ale vieţii individuale."[4]

Călătoria se realizează în ţesătura spaţiului-timp interior, în spirale gravitând în jurul unor centre de greutate care stabilesc configuraţia acestui univers[5].

Acest univers tripartit este cu atât mai complicat cu cât personajul Mircea nu este singurul care halucinează-visează: pe de o parte, el moşteneşte acest dar de la strămoşi, atât de la clanul Badislavilor, aflat sub imperiul halucinaţiei în momentul în care, în mentalul colectiv, au rodit miturile începutului: *„au căzut într-o nălucire ciudată. Căci li s-a arătat un înger gol de lumină, cu ţâţe mari de muiere, dar cu ruşine de bărbat, cu păr de aur împletit în mii de cosiţe"*(M.C., b, p. 48)..

Bunicii îşi transmit puterea de a visa către fiică şi către nepot. Maria întemeietoarea (mama Mariei care este mama lui Mircea) este dăruită cu harul visului: *„Faţa îngustă şi blândă avea să fie trecută Marioarei şi apoi băiatului ei. Împreună cu fermecata putere a visului. Toată viaţa ei Maria visase în culori tari şi învăpăiate de icoană. Îşi visase bărbatul înainte de a-l cunoaşte (şi-l recunoscuse pe loc în dimineaţa când intrase cu căruţa în curtea tatălui ei , dogar din Dârvari, ca să-i repare butucul unei roţi)"*(M.C., b, p. 164).

Maria din urmă, mama lui Mircea, va glisa şi ea pe axa realitate-halucinaţie-vis. De altfel, toate poveştile pe care i le spune copilului despre satul ei natal se înscriu simultan în

---

[1] Fenomen explicat de Liviu Popoviciu: „Adesea comparabil cu „neantul", somnul se complică în mod episodic cu fulguranţe de coşmar, sau, de cele mai multe ori, se ilumineză prin viziunile singulare ale visului. Când somnul îşi retrage aripile, conştiinţa renaşte."(Liviu Popoviciu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filozofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994, p. 14).

[2]Conform teoriilor asociaţioniste, „în stările „superioare" (de conştiinţă trează) spiritul copiază datele exterioare. În schimb, în stările „tulburi" (vis, beţie etc.), spiritul se lasă în voia propriilor sale legi şi pierde facultatea de a reproduce realul. De fapt, această problemă fusese intuită încă de Heraclit, care s-a întrebat: „pentru ce în vis fiecare îşi are universul său particular, în vreme ce în starea de veghe toţi oamenii au un univers comun?" (Liviu Popoviciu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filozofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994, p. 58).

[3] Sintagmă preluată de la René Kaës, care explică melanjul oniric plecând de la concepţia bahtiniană asupra polifoniei discursului: „Visul este organizat după o structură polifonică. Presupun că visul se elaborează prin întrepătrunderea mai multor surse, mai multor emoţii, gânduri şi discursuri." (René Kaës, *La polyphonie du rêve*, Paris, Dunod, 2002, p.10, trad. mea).

[4] Liviu Popoviciu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filozofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994, p. 157.

[5]„Somnul REM deserveşte o funcţie adaptativă, implicând memoria materialului cu încărcătură afectivă. […] subiecţii cu un „ego" puternic tind să răspundă l materialul stresant printr-un mecanism emergent de represie şi să folosească visul pentru a integra experienţa curentă plină de stres cu experienţe similare din trecut. […] Somnul REM facilitează şi distribuie materialul care conţine componente afective"(Liviu Popoviciu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filozofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994, p. 86).

aceste trei universuri, prin urmare modalitatea maternă de a înţelege şi de a rosti lumea în care s-a format va fi călăuzitoare pentru copil. Cel mai reprezentativ exemplu în care personajul matern se lasă prins în jocul atingerii imprevizibile dintre cele trei universuri este descrierea călătoriei în cavoul lui Catana bătrânul, la înmormântarea acestuia, în 1962: dacă, la început, halucinaţia este colectivă, stăpânindu-i pe toţi participanţii la eveniment. Coborârea Mariei în cavoul lui Catana este o aventură în subconştientul propriu, pe care aceasta şi-o povesteşte sieşi în momentul în care rememorează faptele reale.

Până şi cele mai încastrate în real dintre personaje primesc botezul halucinaţiei în primul volum al trilogiei, justificându-şi astfel apartenenţa la secta Ştiutorilor. Ionel Stănilă, admiratorul în tinereţe al Mariei, ulterior prieten al familiei şi presupus protector al acesteia, îşi începe viaţa de bucureştean sub semnul mirajului. Muncind ca îngrijitor de parcuri, el „descoperă întâmplător", sub imperiul halucinaţiei, una din căile de comunicare între cele trei universuri, un portal dinspre realitate către spaţiul cel mai privilegiat al labirintului creat de autorul manuscrisului. Halucinaţia sa se va împleti, fractalic, cu cea a Mariei: *„Maria râse de el ca de unul care povesteşte ziua ce visează noaptea, dar peste ani, la înmormântarea bătrânului Catana, rătăcind prin imensitatea cavoului de marmură, avea să-şi aducă bine aminte povestea lui Costel. O ciudată asemănare între ele, ca şi când ar fi fost, de fapt, o repetare a unei vechi legende, în alt ţinut şi de către alt rapsod, care uitase unele amănunte, pusese de la el altele, încât ar fi trebuit să compari sunt de astfel de variante, să le suprapui şi să observi asemănările şi diferenţele ca să poţi înţelege ce anume s-a petrecut undeva, cândva, ce nucleu de obiecte tari şi fiinţe-ncâlcite, consumate de flacăra furioasă a timpului, a-nălţat în aer fumul transparent, mergând pe mii de poteci deodată, al poveştilor ramificate la nesfârşit"*(M.C., c, p. 162).

Un alt personaj care visează în spaţiul Cărţii este Anca. Aflată în recluziune, ea evadează în subconştient către cel căruia îi va servi de reper îndrumător în actul căutării de sine, rupând barierele spaţio-temporale. Creată şi ea „din necesităţi narative", ca un nod al ţesăturii, punct de tensiune între planurile lumilor posibile, Cocăi i se dă, în unicul vis pe care-l are, puterea de a vedea adevărul adevărat, unicul, aflat dincolo de lumea ei, prin apele tuturor oglinzilor care i-au reflectat-construit viaţa, până spre ultima boltă, atotcuprinzătoare, a minţii celui care i-a modelat şi remodelat destinul.

Chiar şi personajele aparţinând ele însele lumii halucinaţiei şi visului se află sub stăpânirea acestora: fătul din ţeasta lui Herman este şi el un visător: *„În ţeasta lui Herman se afla, ghemuit, un copil. Un făt mare şi greu, cu capul spre baza craniului, pregătit pentru naştere.[...] Ghemuit în pântecul său de os, copilul visa"*(M.C., c, p. 35).

Somnul este deschiderea ritualică dinspre realitate spre un alt mod de existenţă, fiinţarea în vis: *„Dorm cu faţa-n sus, inert ca statuia unui rege, culcată pe-un mormânt. În adâncul patului meu zace un hoit înfăşurat în cârpe. Deasupra e spectrul meu cufundat în somn. Fără conţinut şi fără consistenţă, sculptat într-o cretă gălbuie"* (M.C., c, p. 32).

Dedublarea lumilor se realizează prin intermediul vederii lor dinspre ambele feţe ale oglinzii: *„Atunci deschid ochii şi încep să visez"* atât de intensă, încât *„Nu mai ştiam de ce parte a pleoapelor mele mă aflu, aşa că grăuntele de lumină care vibra departe-n tăcerea-ngheţată putea fi, cu şanse egale, un lucru din lumea asta sau o năzărire a minţii mele[...] Când m-am ridicat şi am înaintat către ea, nu puteam spune dacă nu cumva am luat-o înspre adâncul greşit al oglinzii"* (M.C., c, p. 43).

Labirintul oglinzilor desfăşoară premonitoriu spaţii altfel interzise copilului ce nu are încă puterea să le înţeleagă. De nepătruns pentru copil este şi starea de graţie pe care o trăieşte mama în timp ce urzeşte covoarele. El sesizează desprinderea ei de lumea reală şi intrarea în aceea, creatoare, a visului: *„aproape că nu mai trăia în realitate: chiar şi seara, la masă, visa cu ochii pe jumătate închişi, iar când gătea, arunca zarzavaturile-n oală la întâmplare*." (M.C., c, p. 169).

Punctele de tensiune de la interferenţa realului cu visul dezvoltă noi dimensiuni ale spaţiului încă necucerit de copil. Un astfel de rol îl are călătoria în vis deasupra oraşului.

Facultatea de a visa nu aparţine numai fiinţelor umane, ci ea este transferată lumii fantastice a statuilor, pentru care confuzia dintre realitate şi vis este una delimitatoare de lumi.

Visul, halucinaţia, realitatea se dovedesc a fi stringuri care unesc branele universului din mintea autorului manuscrisului, multiplicându-l şi redându-l sieşi în aceeaşi postură încremenită, perplexă, neîncrezătoare, în care asistă la spectacolul de sub ţeastă (care-l cuprinde şi pe el ca actor).

„Nebunia din ţeastă" devine o realitate ordonată, plină de sens, în comparaţie cu derizoriul halucinant al istoriei de afară: aceasta devine factor de destabilizare, de pulverizare a adevărului interior. Isteria prezentului este o ameninţare, şi pentru a nu deveni distrugătoare, acesta trebuie apropiat, îmblânzit, încorporat. Prezentul nu este modelabil, suprafaţa lui nu este poroasă, străbătută de vise şi amintiri, prin realitatea lui nu se poate respira: „gura de realitate" se dovedeşte un mediu în care nu se poate trăi, pe care mintea gravidă cu poporul imaginat îl resimte ca străin, grotesc, mult mai atroce decât infernurile interioare.

Trezirea din vis sau din halucinaţie reprezintă momentul conştient în care eul se configurează prin spunere, prin poziţionare conştientă în actul imaginării, adică al amintirii viselor şi prin încercarea de separare a acestora de amintirile reale. Demersul (re)constitutiv este o încercare de străpungere a spaţiilor pe care memoria refuză să le deschidă, dar care proiectează prin fanta viselor amintiri şi fapte, peisaje şi emoţii, creând o succesiune spiralată de diapozitive, unele sensibile, altele calcifiate de timp, asemenea cochiliei nautilului.

Lumea văzută cu ochii reali este şi nu este o oglindire a aceleia văzute cu ochiul din miezul miezului minţii. Încercând să facă abstracţie de ea şi să-şi continue lucrul la ţesătura proprie, eul se vede atras în mrejele ameninţătoare ale istoriei, ale cărei ape sunt „mări de sânge" ce-l absorb într-o halucinaţie pe care nu şi-o doreşte, una în care moartea îl desparte pe „azi-noapte" de un „azi" ale cărui întâmplări se cer consemnate linear, jurnalier, şi în care teroarea înlocuieşte blânda durere a nostalgiei. Această absorbţie în real e o aruncare din sine, generând confruntarea dintre lumi şi un nou tip de reflectare a acestora. Tensiunea nu poate fi rezolvată decât prin includerea lumii din afară în foile manuscrisului, prin ficţionalizare.

BIBLIOGRAPHY

Mircea Cărtărescu, a. *Orbitor. Aripa stângă,* Bucureşti, Humanitas, 2008.
Mircea Cărtărescu, b. *Orbitor. Aripa stângă,* Bucureşti, Humanitas, 2008.
Mircea Cărtărescu, c. *Orbitor. Aripa stângă,* Bucureşti, Humanitas, 2008.
Liviu Popoviciu, Voica Foişoreanu, *Visul. De la medicină, la psihanaliză, cultură, filozofie*, Bucureşti, Editura Universul, 1994.
René Kaës, *La polyphonie du rêve*, Paris, Dunod, 2002.

THE GOTHIC FEAR/FAILURE OF REPRODUCTION IN NEO-VICTORIAN FICTION

Eliana Ionoaia
Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: The Gothic tradition of the nineteenth century is reworked in the Neo-Gothic novels of the twentieth. Mary Shelley's Frankenstein, Bram Stoker's Dracula, Alasdair Gray's Poor Things, Doris Lessing's The Fifth Child and Ben in the World all focus on the fear of the Other, as well as – more insidiously – on the fear that the Other might reproduce. From a creature's desire for a female counterpart and the destruction of the said counterpart, the undead's inability to reproduce (except by blood exchanges) to the non-existent atavistic throwbacks (except for Ben) and the death of any offspring without issue, the authors of these novels find various ways to leave their creatures/monsters childless. Be it fear of the reproduction of the Other or a failure of various kinds, the Other is left with no possibility of survival into the future. Implicitly, the fear ought to be transposed from the realm of the supernatural into a more mundane one which deals with the incontrollable possibility of proliferation that the Other boasts. The danger portrayed was that of an England overrun by those considered inferior.

Keywords: Gothic fear, Other, reverse colonization, degeneration, proliferation.

Introduction

The fear of reproduction the paper focuses on is an intricate issue in certain gothic novels of the 19th century. The same theme is reprised in loose re-writings of gothic novels from the 20th century or in novels that employ the conventions of the genre and use a creature as a purveyor of horror or terror. The fear of the Other and its uncontrollable proliferation pervades 19th century gothic novels, which reveal that racial purity and the values it upholds would come under attack, leading to a faltering Empire. Being overrun by those it considered inferior, in a reversed colonisation, would lead to decline and degeneration. Gothic novels veiled these fears under a supernatural and/or horrific guise. In the 20th century, the writers who employ pastiche in the creation of their Neo-Victorian novels with gothic overtones seemingly employ realist conventions and appeal to theories of psychology to redeem their monstrous protagonists, who are nevertheless not supernatural, even while they horrify.

The fear of the uncontrolled reproduction of undesirable elements was expressed in 1883 by eugenist Francis Galton who wrote in "Inquiries into Human Faculty and its Development": "Those whose race we especially want to have, would leave few descendants, while those whose race we especially want to quit of, would crowd the vacant space with progeny" (qtd in Greenslade 39). Victorian England felt a distinct peril in the possibility of invasion by the racial Other who would weaken the position of a faltering Empire. As several scholars (Stephen Arata, Judith Halberstam) remark, one of the dangers resided in the large numbers of Eastern European Jewish immigrants who had found a home on British soil and who became a scapegoat, bearing the "weight of the culture's fears over its declining status" (Arata 629) and were marked "as a threat to capital, to masculinity, and to nationhood" and as a form of "internal colonization" (Halberstam 14). The danger in this was that England would be overrun by those it considered its inferiors, in a reversed colonisation, which Carol A. Senf discussed as "a kind of reverse imperialism, the threat of the primitive trying to colonize the civilized world" (97). It was felt that an era of decline of the Empire would follow and that

Victorian society would suffer as a result of degeneration. In *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, H.L. Malchow discusses this fear of racial hybridity in relation to the idea that the half-breed transgresses boundaries and is caught between worlds, revealing "hidden threats – disguised presences bringing pollution of the blood" and living in the midst of the unsuspecting (168). Stephen Arata notices that the fin de siècle "was saturated with the sense that the entire nation – as a race of people, as a political and imperial force, as a social and cultural power – was in irretrievable decline" (622). Gothic novels took these fears very seriously and exaggerated their likelihood. At the same time, these novels veiled the fear under a supernatural and/or horrific guise. The monstrous Other portends the decline of the dominant society since, while it comes from outside initially, it conceals itself in the bosom of British society and becomes a threat *from within*.

Problematizing the Other as Monstrous

The authors of 19th century gothic peopled their novels with constructions of monstrosity which revealed dichotomies between inside/outside, pure/impure, good/evil, and human/monster. Gothic fiction, we are told by David Punter, is characterized by simulacra of human beings (Frankenstein's monster, zombies, golems, ghosts) as doubles (or *doppelgängers*). (Punter 124) They are different from humans since, by means of sight, they can be distinguished as not the same as us. As we come to this realization, we are also given a warning. In addition, we establish a clear boundary that separates us from them. This dichotomy between us and them sets up an adversarial relationship. On the one hand, the very origin of the word monster aids this interpretation (*monstrum: mostrare* versus *monere*) since it leads to both revealing and warning. On the other hand, the monster is located within culture and language. Or, more likely outside it, since it is marginalized, it is not an object of desire, but rather of rejection and repudiation. The desirable behavior or norms of the body is what people strive to achieve, whereas when the body is aberrant, this is directly visible, leading to being coded as monstrous. (Ng 2) In terms of culture, we have to be aware that in gothic fiction monsters are also metaphors of societal fears, functioning on a symbolic level. However, by representing fears and dangers, "contemporary society seeks to deny and expurgate" them and in this process they are transformed in scapegoats. (Ng 1) To a certain extent, gothic novels may provide a key to understanding the culture and ideology that produced them since they reveal how "how monstrosity is profoundly interrelated with the culture that produces, camouflages, marginalizes and resists it." (Ng 1)

Monstrous Progenitor

The theme of creation in Mary Shelley's *Frankenstein or Modern Prometheus* is suggested by the subtitle, referring to Prometheus from Greek mythology, the creator of the human race. Prometheus was punished for his creation and for his perceived arrogance by Zeus. Victor Frankenstein was fascinated by the possibilities of science since he believed that the modern scientists had acquired "new and almost unlimited powers" mocking "the invisible world with its own shadows." (Shelley 46-7) His own ambition was to achieve more than his predecessors, believing himself a pioneer who would "explore unknown powers, and unfold to the world the deepest mysteries of creation." (Shelley 47) Thus, his lifelong ambition was to animate lifeless matter and create a new species which would regard him as a god and as their progenitor: "A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs." (Shelley 53) The monstrous progenitor places himself at the center of nature and creation, suggesting that he is trying to gain mastery over nature through his creation. His arrogance, too, was punished, as shown by the tragic ending of his family members and his own. After animating lifeless matter, he is horrified by

the monster created. Victor Frankenstein flees from his own creation: "breathless horror and disgust filled my heart." (Shelley 57) Victor Frankenstein's reaction to his creation stems from the way in which the creature challenges the boundaries between the natural and the unnatural, the real and the unreal:

"The creature is both natural (made up of human parts, and possessing a recognizably human inner life) and unnatural (because he has been stitched together from dead bodies). The fact that he is both real and unreal disturbs Victor Frankenstein's belief that the natural world is a transcendent one." (Smith 43)

Victor Frankenstein sees himself as a god of a newly created species but he feels abject horror at the sight of his first creation. By running away he declines responsibility for the creature and he does not blame himself, but rather transforms the creature into a scapegoat and refuses to nurture it. From its very inception, the creature is encumbered with its progenitor's guilt. Frankenstein is initially haunted by his monster metaphorically – due to his guilt – and then literally, when the creature starts killing his family members. Finally, on top of Mont Blanc, the creature – in search of companionship, yet perpetually alone due to its misshapen appearance – asks its creator to make it a companion. As his work on the companion is nearing its end, Frankenstein decides that the danger is too great and destroys it just as the monster was watching. Consequently the creature swears revenge and threatens to be with Frankenstein on his wedding night. Indeed, his young bride is killed on their wedding night. As a result, reproduction is stalled for both creator and creation. Given Victor Frankenstein's hostility towards domesticity, his childless end is fitting. But his creature apparently craves companionship and yet, through no fault of his own, he is left all alone. In Mary Poovey's words: "In *Frankenstein*, the monster simply acts out the implicit content of Frankenstein's desire; just as Frankenstein figuratively murdered his family, so the monster literally murders Frankenstein's domestic relationships." (126)

Monstrous Progeny

Frankenstein's monster is left to its own devices and has to learn language on its own in order to communicate. He equates language with godlike science. (Shelley 116) But even then, the monster remains nameless since it is hard to name the unknown or the wholly other. Readers nowadays use the maker's patronymic to refer to it. This is indeed appropriate since the creator in this text does not use sexual reproduction, but rather he becomes a 'single parent' leading to a paterna l propagation. The creature curses its makers, however: "'Hateful day when I received life!' I exclaimed in agony. 'Accursed creator! Why did you form a monster so hideous that even YOU turned from me in disgust?'" (Shelley 136) As he is blaming its creator, the creature shows reason and uses biblical allusion – calling himself Adam and a fallen angel – thus, becoming more than a monstrous progeny in Frankenstein's eyes.

The creature Victor Frankenstein initially sees as the culmination of his creation and the first of a new race for which he is the progenitor becomes the millstone around his neck. Furthermore, the creature was meant to be a new form of life, but on its 'birth', Victor Frankenstein was merely reminded of death: "the creature's composition from dead beings literalises the presence of death even as his supposedly terrifying appearance promises violence." (Smith 45) The physical ugliness of the monster determines its creator to recoil from it in horror, but it is sight that identifies the creature as a monster, yet hearing provides an alternative, once Victor Frankenstein listens to its story of rejection and abandonment: "His words had a strange effect upon me. I compassioned him and sometimes felt a wish to console him, but when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened and my feelings were altered to those of horror and hatred." (Shelley 192) Despite the creature's efforts to acquire language and to create itself through speech as a feeling, thinking being, Victor Frankenstein cannot move beyond its monstrous appearance.

Furthermore, as he assumes the role of the scientist, eminently rational in his worldview, the reader takes on his judgment of the creature and places it on the outside / impure / evil / monster pole of the dichotomy. Victor Frankenstein is granted authority and assumes it as his due as the creator of a new race, who has the right to decide that his creature is monstrous. But in a postmodern reading, his right to authority would be challenged – the danger does not come *from outside*, from his monstrous creature, but *from within*, from himself, since he is the progenitor of the danger represented by the Other.

Reverse Colonization and Degeneration

In Bram Stoker's *Dracula*, the East is constructed as menacing Other for Jonathan Harker as the representative of civilization and the colonizing power of the British Empire. Dracula suggests that a threat of the Other, of the East – extrapolating from this, of the colonial subjects – is imminent. The peril is located at the level of blood, legacy, and reproduction. Similarly to British travelers who had reached Transylvania in the 19th century, Jonathan Harker describes the moment when he leaves civilization behind on the very first page of the novel – "we were leaving the West and entering the East." (Stoker 1) Transylvania – or the Land beyond the Forest (as the Latin origin suggests) – is a liminal space of otherness. Apprehension pervades the protagonist's journey to Dracula's abode: travelers and locals alike indicate that there's something wrong with his destination, the inhabitants of the castle and/or the day of his arrival, yet Harker initially relegates their warnings as signs of superstition and cultural inferiority. Thus, Harker is preconditioned to expect the unexpected, the abject, and the supernatural, yet his rational, English mindset keeps him from taking the warnings seriously.

On his arrival, he is attacked by three female vampires, but Dracula stakes his claim on Harker. This episode clarifies the situation for the protagonist and he escapes. The threat to his blood is clear at this point. Later the plot takes both protagonist and Eastern antagonist to London. Thus, no longer located in the East, the peril becomes more imminent. In a parallel with Britain's dominion over other territories, the Count seeks to create a race of British vampires who would be subordinate to him, mirroring the British Empire's imperial ambitions: "In Count Dracula, Victorian readers could recognize their culture's imperial ideology mirrored back as a kind of monstrosity." (Arata 623) A group of men come together, representing British superiority, Western European knowledge and rational thought and American virility, representing the side of good and prepared to fight the threat from the exotic, inferior Eastern Europe. The Eastern threat is focused on Lucy Westenra and Mina Murray, inhibiting the production of heirs, by transforming the female characters into the un-dead. Lucy falls prey to Dracula first and dies, despite the blood transfusions which are meant to preserve her racial purity. Mina is saved however, through the collaborative efforts of those enterprising enough to travel back to Transylvania to defeat their fears and the enemy. The ominous and liminal space of the Carpathians – "one of the wildest and least known portions of Europe" (2) – is thus defeated, if not civilized. Blood is restored, as is the possibility of descendants, and the West triumphs. Or does it?

Transylvania is presented in the novel as a contested space, occupied by various empires, in the path of migrations, influenced by the influx of 'new blood'. A colonized space, which was not the case of Britain, occupied by a succession of empires that held power over this territory, Transylvania reveals the implied threat that as empires evolve and grow, once they reach their peak, they can only head towards decline and collapse. Within the space of Transylvania, Dracula's blood identifies him as a product of this miscegenation and a conqueror and invader in his own right. Stoker "departs significantly from his literary predecessors (…) [since] Stoker makes Dracula vigorous and energetic." (Arata 628) Furthermore, since he can transform men and women, the Count's threat resides in his virility,

which will easily proliferate in Britain. The threat he poses to Britain is not a territorial one, yet it is a colonizing one, in the sense that he colonizes the body of both females and males, thus creating an internal threat, in that he transforms his victims into vampires who will colonize Britain *from within*, even though the initial threat was located outside the Empire, outside England. Harker correctly identifies this threat and begrudges his role in its implementation:

"This was the being I was helping to transfer to London where, perhaps for centuries to come, he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever widening circle of semi-demons to batten on the helpless." (Stoker 67)

An alternative avenue for analyzing *Dracula* involves the issue of degeneracy. In Mina's words: "The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him." (Stoker 342) She makes reference to Lombroso's theory of criminality and Nordau's degeneracy in art. The Count's physiognomy mirrors the archetypal descriptions of the two authors mentioned above, consequently, he cannot be redeemed. Yet, his warrior-like disposition and his manliness are also needed as attributes in those who seek to obliterate him. One of the threats identified by authors and social critics in turn-of-the-century England was the masculinized threat of the New Woman and the effeminized threat of the dandy, related to how that would impact the Victorian ideal of domesticity. While the Count represents an external threat to the proliferation of the race, there is an implied threat within. As such, it could be argued that despite the fear of 'new blood' coming into England, that "new blood" (consider the blood donations/transfusions in the novel) is actually needed to revitalize "the threatened Britishness in the novel." (Smith 116)

Despite being defeated in the end, the Count does 'colonize' the male characters in the novel, given that they have to assume his behavior in order to become successful in their endeavor to defeat the threat he poses. Yet, his virility is defeated since both the Count and his progeny do not survive. Nevertheless, Mina and Jonathan's child also bears the Count's blood. In a subtle way, Bram Stoker reveals that despite winning the battle, the war might not be won, given that the virile blood of the County does survive in one form, in the next generation. This next generation is meant to rejuvenate the British nation, but the implied threat is still there. Given that the group of male characters that defeats Dracula stand on the side of good, on the right side of nationhood and Empire, the reader assumes that their quest to defeat the Eastern invader is a righteous one and grants their account its claim to authority. However, in its account of invaders, conquerors and colonizers, the novel also reveals how the British Empire itself might have been perceived by the colonized, sowing the seed of doubt and white guilt.

The Atavistic Progeny and the Monstrous Mother

Doris Lessing follows Margaret Thatcher's 1983 exhortation to return to Victorian values in her 1988 novel *The Fifth Child*, yet those values become frayed at the edges. Though not strictly a Neo-Victorian novel, the Victorian mansion in which the Lovatts live, the baby-making bed, their desire for a numerous family and the traditional gender roles they assume despite meeting in the 1960s, allude to the 19th century: "what was it about these that made them freaks and oddballs? It was their attitude to sex! This was the sixties!" (Lessing 1988: 4) The Lovatts believe in the husband as the breadwinner and the mother as the domestic nurturer. David and Harriet are marked as deviant for their times since they want a large family: "Do you realize that having six children, in another part of the world, it would be normal, nothing shocking about it—they aren't made to feel criminals." "It's we who are abnormal, here in Europe" (Lessing 1988: 16). The desire for a large family comes to fruition, but the Victorian ideals the two protagonists long for are revealed to be a mirage and unattainable. David needs his father's help to buy the Victorian mansion, to keep his house

solvent and to educate his children, while Harriet requires that her mother Dorothy live with them and help her with the first four children. Both David and Harriet fall short of the ideal they had set up for themselves, and the fifth child, a throwback to an earlier version of humanity, ruins everything.

Harriet's fifth and most difficult pregnancy results in a child described by her as "a *troll*, or a *goblin* or something." (my emphasis, Lessing 1988: 49) Having already had four children in quick succession, Harriet is bone tired and unable to find it in herself to love Ben, so she wonders "what the mother would look like, the one who would welcome this—*alien*." (my emphasis, Lessing 1988: 50) The names Harriet uses to refer to her child move away from the conventions of realist fiction and into the fantastic: Neanderthal (65), dwarf (68), changeling (72) and gnome (89). Later on he becomes "Ben, the alien, the destroyer." (Lessing 1988:130) The unclassifiable presence becomes that of an enemy from within, which destroys the carefully constructed narrative of familial happiness, and provides an embedded political commentary which might relate to both late 1940s legislation which allowed immigration into England from the former colonies and the race riots of the 1980s: "As Ben wrecks the family from within, so allegorically, England is threatened by an otherness engendered from within. Internal monsters are often more destructive because they are not immediately recognisable." (Ng 127) Nevertheless, this enemy is genetically part of the family, having been expulsed from the mother's body and put there by the father's sperm and manages to destroy the family from within with the fear and horror he engenders, the father's denial of his paternity ("'He's our child'. 'No, he's not (…). Well, he certainly isn't mine.'" Lessing 1988: 74) and Harriet's refusal to leave Ben locked away in an institution.

Lessing prompts the reader to view the human/monster dichotomy from two angles. On the one hand, the atavistic progeny of a family that is a throwback to the 19th century becomes the monster, the Other within, which destroys the family. On the other hand, the monstrous mother, her lack of bonding and nurture to the fifth child and her decisions might be the factors that spell ruin for the Lovatts. Harriet's exhaustion and probable post-partum depression and inability to bond with Ben could possibly part of the problem given that motherhood is supposedly instinctual (Woollett qtd. in Nicolson 59) and we hold a rather romanticized view of mothers as filled with love and selflessness, but this ideal image does not necessarily exist in reality, therefore mothers will disappoint themselves and their children. (Nicolson 8) In the end, as Andrew Ng argues, "Ben's monstrosity maybe merely a demonized projection of Harriet's inability to articulate her anger, frustration and depression." (108) Nevertheless, in the finale of the novel, Harriet wonders whether Ben will find others like him and if he will father children, and while she herself had five children, they all leave her behind.

In *Ben, in the World*, the atavistic progeny becomes the protagonist on a quest to find his people, as he was unable to identify with his family. In this novel published in 2000 Doris Lessing answers Harriet's implied questions – Ben is taken to some caves where he sees pictures of people like him. With the light of the sun reflected on the wall at certain times of day, he sees those images as if in motion, but they disappear with the sunset. Ben, realizing that there are no people like himself anymore, commits suicide. Thus, the monster from within, which had destroyed the Lovatt family, meets his end, without issue.

A Monster of Unbearable Beauty and the Monstrous Father

Alasdair Gray's *Poor Things*, in rewriting Mary Shelley's *Frankenstein*, does not propose to the reader a monster of unbearable ugliness, instead the protagonist's beauty is turned against her by the male gaze which appropriates her body and rewrites her identity. Her behavior that defies the norms of the age turns her into the deviant that is interpreted as monstrous by male authority.

The 'mad' scientist in the novel *Poor Things*, Godwin Baxter, God for short, is described as having a "dwarfish look" and an "ogreish body", he is taller than most by a head and dressed in a manner that conceals "his odd figure". (Gray 12) The name sends us back to William Godwin, who fathered Mary Shelley, who in turn gave 'birth' to Frankenstein. In the novel, Godwin fathers both (Hawley 176), while his 'daughter' Bella, after being given life through scientific methods becomes an independent, professional woman, a doctor, in fact. She thus assumes a male role, becoming a New Woman who effeminizes her husband in whom she has "a very good wife" (Gray 303). This is a rendering of Victoria McCandless' words by the editor Alasdair Gray; however, Archibald McCandless assumes a feminine role himself in his own narrative, when he echoes Jane Eyre's words: "Reader, she married me and I have little more to tell." (Gray 240)

In Archibald McCandless' account, he is a mad scientist who has replaced Victoria Blessington's brain with that of her daughter, in an act reminiscent of Victor Frankenstein, which would make him a monstrous progenitor. Godwin refused Bella's advances because he had a syphilitic disease inherited from his father and did not want to father children himself since the disease would cause insanity and general paralysis (Gray 266), thus the monstrous father-figure remains childless. Dr. Victoria McCandless' account in her letter dispels the authenticity of her husband's story, yet the 'editor', Alasdair Gray, places her letter at the end, since he finds it perplexing and does not set much store in its truthfulness, favoring the male version of events over the female accounting:"I print the letter by the lady who calls herself "Victoria" McCandless as an epilogue to the book. Michael would prefer it as an introduction, but if read before the *main text,*it will prejudice readers against that. If read afterward we easily see it is the letter of a disturbed woman who wants to hide the truth of her start in life" (Gray xi). Furthermore, given the editorial introduction in which he claims to "have collected enough material evidence to prove the McCandless story a complete tissue of facts" (Gray xii) he clearly doubts the authenticity of the female version of events and calls Victoria McCandless 'disturbed'.

There is a certain commonality in the descriptions of Victoria Blessington / Bella Baxter / Victoria McCandless and her construction of monstrosity in the mental and medical realm, rather than the physical. *Poor Things* creates a monster, but it is not through physical defects that the monster is identified, but through the male gaze. On the one hand, her body is commodified since, according to her husband Blessington: "She had the soul of an innocent child within the form of a Circassian houri—irresistible." (Gray 215) and her sexual appetite is seen as abnormal, as Dr. Prickett describes her as an erotomaniac who was supposed to have a clitoridectomy to eliminate her sexual appetite. (Gray 218) Blessington also describes her as mad (219), Baxter as a hysteric (221) and she is blamed for ruining Wedderburn "bodily, mentally and financially", leading to his being locked away in the Glasgow Royal Lunatic Asylum. (Gray 220) Moreover, Baxter takes her to alienists abroad in order to have her mental state assessed and the conclusion of the doctors is that "she shows no signs of mania, hysteria, phobia, dementia, melancholia, neurasthenia, aphasia, catatonia, algolagnia, necrophilia, coprophilia, *folie de grandeur*, *nostalgie de la boue*, lycanthropy, fetishism, Narcissism, Onanism, irrational belligerence, unhealthy reticence and is not obsessively Sapphic." (Gray 222) Thus, Bella's monstrosity is based in medico-juridical regulations of the body, since she is given accounts from psychologists, doctors and a lawyer.

Baxter's supposed actions in using the foetus' brain to revive Bella would also explain her sexual appetite. Since the contents of the womb were placed in the brain, a baby's brain in the body of an adult, sexually and physically Bella was a mature woman with the ability of an infant to think, reason and suppress her desires. Bella's love for God, the father figure, could be explained as an Oedipal complex. The construction of monstrosity in *Poor Things* is supposedly passed onwards to the next generation since Victoria McCandless gives birth to

three boys over a period of six years, but the foreword reveals that there were no surviving descendants (Gray x) and the historical notes at the end inform the reader that Baxter, Godwin and Archie all died before their mother (Gray 305), who dies without heirs in 1946, though she had written a letter addressed to her descendants living in 1974. The final note offered by the editor reveals that the division between the monstrous and the human in the protagonist's case resides in the realm of the biological (Hawley 175):

"Dr. Victoria McCandless was found dead of a cerebral stroke on 3rd December 1945. Reckoning from the birth of her brain in the Humane Society mortuary on Glasgow Green, 18th February 1880, she was exactly sixty-five years, forty weeks and four days old. Reckoning from the birth of her body in a Manchester slum in 1854, she was ninety-one." (Gray 317)

Alasdair Gray's intertextual pastiche, Godwin Baxter's physical surgery and McCandless' literal account of Bella Baxter / Victoria McCandless create the literary monster, similarly to the body parts Frankenstein was made of,*Poor Things* is made up of pastiche as the female protagonist rightly remarks:

"My second husband's story positively stinks of all that was morbid in that most morbid of centuries, the nineteenth. He has made a sufficiently strange story stranger still by stirring into it episodes and phrases to be found in Hogg's Suicide's Grave with additional ghouleries from the works of Mary Shelley and Edgar Allan Poe. What morbid Victorian fantasy has he NOT filched from? I find traces of The Coming Race, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Dracula, Trilby, Rider Haggard's She, The Case-Book of Sherlock Holmes and, alas, Alice Through the Looking-Glass; a gloomier book than the sunlit Alice in Wonderland. He has even plagiarized work by two very dear friends: G. B. Shaw's Pygmalion and the scientific romances of Herbert George Wells". (272-273)

Alasdair Gray, the editor, might have decided to place Victoria McCandless' letter at the end of the novel so as not to create bias in the readers, yet he offers her the last word in matters of the claim to authenticity of the narrator voice. On the one hand, she mocks her husband's tendency to place himself within the Victorian Age – his story 'stinks of Victorianism' (Gray 275), in her words – as well as his inability to be original, since he filches ideas from great Victorian authors. She also frowns upon his grotesque choice of subject matter, since she uses the words 'ghouleries' (Gray 272) and 'sham-gothic' (Gray 275) On the other hand, she is offered the chance to redeem herself: "I am a plain, sensible woman, not the naïve Lucrezia Borgia and La Belle Dame Sans Merci described in the text." (Gray 251) However, the editor's choice is deceptive in that he has the last word in the novel, undermining Victoria McCandless' redeeming narrative of her life.

The infantile inability to control her impulses makes Bella Baxter the monster within in *Poor Things*, a monster that is well hidden behind physical beauty. In Godwin's case, the monster is also an internal one in terms of genetics and the inheritance of an illness from his father. Thus, in Alasdair Gray's *Poor Things* the female/male body and sexuality represent the site for the monstrous, partially through the male gaze.

Conclusion

Chronologically the first of the authors considered in the present paper, Mary Shelley – in the 1818 Preface to her novel – bids her hideous Progeny to go forth and prosper. The creature within the pages of the book, as well as its creator, remain childless. Nevertheless if we are to take the words written by her as her progeny, then it has prospered. Frankestein is very much a part of the Western cultural imaginary, while *Poor Things* is, in a way, its brainchild. The same may be said of Stoker's *Dracula* and the typology of the vampire that has become ubiquitous in films and books in recent years. The Neo-Victorian constructions of monstrosity in Doris Lessing's *The Fifth Child* and *Ben in the World*, and Alasdair Gray's

Poor Things do not deal with monsters in the same way as the 19th century version of the Gothic does; the monstrous is mostly hidden from sight, as opposed to easily identified at a glance. This new version of the Gothic is clearly influenced by the development of psychology, since the 20th century texts reveal the ugliness within, concealed by the pleasant exterior, or show that despite external ugliness, underneath there is still reason and human feeling.

The authors of 19th century gothic peopled their novels with constructions of monstrosity which revealed dichotomies between inside/outside, pure/impure, good/evil, and human/monster, with a tendency to value the positive pole due to the fact that:

"Western thought equated the Good with notions of self-identity and sameness, the experience of evil has often been linked with notions of exteriority. (…) The prejudice against exteriority [has made it so that] (…) the other is an adversary, the stranger a scapegoat, the dissenter a devil. It is this proclivity to demonize alterity as a menace to our collective identity which so easily issues in hysterical stories about invading enemies." (Kearney 65)

On a basic level, the difference between the 19th century monsters and the 20th century ones that are prohibited from reproducing is that the first type of monster will be located externally, into an elsewhere which is "geographically and physically other" (Ng 1) whereas the latter type will be placed "*within* the subject". (Ng 2) While 19th century readers would assume the superiority of the narrator's voice which assumes the positive pole of dichotomies between inside/outside, pure/impure, good/evil, and human/monster and grant it its claim to authority, 20th century readers would question the same.

BIBLIOGRAPHY

Arata, Stephen D. "The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization." *Victorian Studies* 33.4 (1990): 621-645.

Carter, Margaret L., ed. *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

Gray, Alasdair. *Poor Things*. London: Penguin Books, 1992.

Greenslade, William. "Fitness and the Fin de Siècle." *Fin de Siècle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. Ed. John Stokes. New York: St Martin's Press, 1992.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke UP, 1995.

Hawley, John C. "Bell, Book, and Candle: Poor Things and the Exorcism of Victorian Sentiment." *Review of Contemporary Fiction* Vol. 15, Issue 2 (Summer 1995) pp. 175-177

Kearney, Richard. *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. London and New York: Routledge, 2003.

Lessing, Doris. *Ben, in the World*. London: Flaming (HarperCollins), 2000.

Lessing, Doris. *The Fifth Child*. New York: Vintage International, 1988.

Malchow, H.L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

Ng, Andrew Hock-soon. *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives: Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Nicolson, Paula. *Post-natal Depression: Psychology, Science and the Transition to Motherhood*. London and New York: Routledge, 1998.

Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: Chicago University Press, 1984.

Punter, David. *A Companion to the Gothic* (Blackwell Companions). Oxford: Blackwell Publishing, 2000.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1991.
Senf, Carol A. "Dracula: The Unseen face in the Mirror." *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ed. Margaret L. Carter. Ann Arbor: UMI Research P, 1988. Pp. 93.104.
Shelley, Mary. *Frankenstein or Modern Prometheus*. Amersham: TransAtlantic Press, 2012.
Smith, Andrew. *Gothic Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
Stoker, Bram. *Dracula*. London: Collins Classics, 2011.

IOANA POSTELNICU'S LITERATURE AND THE INFLUENCE OF "SBURĂTORUL" LITERARY CIRCLE

Maria-Ionela Negoescu-Șupeală
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:Part of the literary avant-garde who managed to overcome the templates set up at that time in terms of feminine writing, Ioana Postelnicu imposed by her daring topics literature such as eroticism, the adolescent passion, themes that with the time have been turned into periods of the feminine writing maturity.
Ioana Postelnicu's first novel, Bogdana, published in 1939 was considered by the critic Eugen Lovinescu, "a novel of exquisite purity".
Both Bogdana as well as Darkness, her next novel, put the reader right in the urban scenery where the destinies of the heroes are designed. Getting into the inner world of characters, the author gets new visions of their insights, every time.
The influence of Sburătorul literary circle and its head, Eugen Lovinescu played a decisive role in Ioana Postelnicu's prose.
The realistic-social prose, particularly the novels Poienari Forest, The City of Wonders and The Adolescents, along with the Vlasini Trilogy,namely: The Departure of the Vlaşini, The Returning of the Vlaşini and The Descendants of the Vlaşini(a veritable epic of the Transylvanian pastoral life and at the same time evoking the writer's origin), but also the novels Remember, The sap of the underworld- as a travel and creation log; the memoir writing Surrounding thought. Surrounding Earth-stand as testimony that challenges of the time were not at all easy, especially for the intelligentsia but what eventually succeeded in the end was "the personalization of the woman", who could be discovered and rediscovered at all her stages of emotional experiences.

Keywords: feminine literature, Bogdana, Darkness, Eugen Lovinescu, Sburătorul

Introducere

Tematica abordată relevă interesul pentru literatura neomologată de critica literară, observată doar la suprafaţă si nu sondată în profunzimile ei dar la o analiză mai minuţioasă, cu o valoare inestimabilă pentru patrimoniul nostru literar.

Putem spune că Ioana Postelnicu a parcurs doua mari etape în formarea sa ca scriitoare: etapa primordială a faimoasei convorbiri telefonice cu Eugen Lovinescu, care a dus-o în strada Câmpineanu la cenaclul *Sburătorul* deschizându-i calea spre literatură şi etapa ulterioară a modificărilor survenite în viaţa şi în opera scriitoarei după data de 23 August 1944, moment al marilor schimbări când destinul romanului a fost influenţat de rigorile cenzurii. Acesta este momentul în care viaţa scriitoarei "s-a întors pe dos" *(Genaru „ La 90 de ani, Ioana Postelnicu de vorbă cu Ovidiu Genaru'')*[1]. Deşi nici din punct de vedere material viaţa nu mai era una strălucită, în ceea ce priveşte creaţia, faptul că autorilor li se impunea ce să scrie şi cum să scrie, lucrările lor fiind de multe ori elogii aduse formei de guvernământ, toate acestea au condus la un sentiment de înstrăinare faţă de scrierile efectiv „dictate" de harul scriitoricesc în locul acestora instalându-se acele scrieri exclusiv realist-socialiste cu care scriitoarea simţea că nu are nicio legătură. Pierzând această autonomie a

[1] România Literară, Nr 9, 2000 . Interviu- *La 90 de ani, Ioana Postelnicu de vorbă cu Ovidiu Genaru.* http://www.romlit.ro/index.pl/la_90_de_ani_ioana_postelnicu_de_vorb_cu_ovidiu_genaru, consultat la data de 10 sept. 2017

scrisului, a încercat sa evite acest tip de literatură impusă, pentru care esteticul nu semnifica absolut nimic şi a început sa scrie literatură pentru copii. Cu doar un an în urmă, în 1943 primise Premiul ,,Udrişte Năsturel" al Academiei Române.

Ioana Postelnicu, (pe numele adevărat Eugenia Banu) este o scriitoare prolifică ce a creat atât în perioada interbelică dar şi în cea postbelică fructificându-şi existenţa (a trăit 94 de ani), cu însăşi scopul acesteia , căci aşa cum avea să declare, tocmai un «imperativ al propriei existenţe» reprezenta literatura pentru ea.

Numele ,,*Ioana Postelnicu*'',este unul dintre pseudonimele sugerate de către Eugen Lovinescu, atunci când şi-a început cariera literară in 1937 la Cenaclul *Sburătorul.* Aceasta a impus prin literatura sa subiecte îndrăzneţe precum erotismul, pasiunea adolescentină, teme care cu timpul au fost transfigurate în perioade ale maturităţii feminine scriitoriceşti, în perioada interbelică scriitoarea încercând să fie pe cât posibil „masculin de feminină sau feminin de masculină" conştientă fiind de faptul că „mintea în ansamblul său trebuie să fie larg deschisă."[2] (Sora 2006: anul III, nr. 112)

Principalele Opere

Primul roman al Ioanei Postelnicu,*Bogdana* apărut în 1939 (a doua ediţie în 1979) a fost considerat de către criticul Eugen Lovinescu "un roman de o puritate desăvârşită" şi evidenţiază o bună cunoaştere a naturii feminine. Eroina, Bogdana căsătorită cu un avocat, întreţine o relaţie pasională prin telefon cu Val, cu care nu se văzuse niciodată faţă în faţă.
Când ajung în cele din urmă să se cunoască în realitate, Bogdana este total dezamăgită de înfăţişarea lui, deloc asemănătoare cu cea din fotografia primită. Ea se reîntoarce acasă cu gândul că poate chiar dacă necunoscutul ar fi fost aşa cum îşi dorea, nu ar fi reuşit să treacă peste îngrădirile ei mentale şi sufleteşti. Finalul romanului lasă loc interpretărilor: „Adormi cu o flacără amară de regret, plimbată în trupul înfrigurat, strâns în inimă ca o întrebare. Dacă Val ar fi fost altfel, ar fi reuşit oare să sfarme zidurile? Şi se mângâia la gândul că poate nu!...Dar abia acum simţi în ea puterea de a discuta cu Adi…" [3] (Postelnicu 1979: 170)

Se poate observa că nu doar personajele masculine sunt capabile de trăiri intense ci şi cele feminine care vădesc dorinţa de a se regăsi într-o lume pierdută în faţa necunoscutului din ea. Aflată în faţa acestui necunoscut, deşi nu ştie cum să reacţioneze, femeia încearcă să găsească un sens, o justificare printr-un întreg registru emoţional. În altă ordine de idei, femeia care scrie acest gen de literatură este văzută ca un om întreg asupra căruia omul cu spirit creator nu face diferenţă de gen, dar incursiunile ei au nevoie de profunzime şi cunoaştere.

Autoarea însăşi a fost o fire puternică, plină de o vitalitate ereditara, înzestrată cu forţă creatoare şi dorinţă nestăvilită de cunoaştere şi împărtăşire a cunoştinţelor acumulate din propria experienţă de viaţă.
Deşi referitor la romanul *Bogdana*George Călinescu susţinea că este construit în stilul romanului *Tinereţe* al Luciei Demetrius: „fără indecenţe grave numai cu vaporoase stări sexuale"[4], (Călinescu 1982: 851) stilistic vorbind, asemănarea este insuficientă şi acest roman deschidea calea romanului pt care autoarea a primit Premiul Academiei Române.

Având ca inspiraţie evidentă romanul Hortensiei Papadat-Bengescu *Concert din muzică de Bach*, următorul roman al Ioanei Postelnicu intitulat *Bezna* apărut în 1943, abordează infirmitatea fizică şi psihică, degradarea trupească, diformitatea interioară şi exterioară a omului, toate acestea duse până la anomalie.

[2]Sora, Simona *Sexul literaturii,* în „Dilema veche", anul III, nr. 112, 23 martie 2006:131
[3] Postelnicu Ioana, *Bogdana,* Ed. Minerva, Bucureşti, 1979 : 170
[4] Călinescu George, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent,* Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941 (ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982): 851

Atât *Bogdana* cât şi *Bezna* ne transpun în plin peisaj urban unde sunt proiectate destinele eroilor. Intrând în lumea interioară a personajelor, autoarea obţine de fiecare dată noi viziuni asupra acestora.

Acest roman a fost considerat un roman de analiză mai mult fiziologică decât psihologică deoarece personajele par să îşi urmeze calea spre ieşirea din bezna propriei conştiinţe, a propriilor trăiri nesatisfăcătoare; dintr-un impuls fiziologic, instinctual, inter-condiţionându-se unii pe ceilalţi.

Autoarea descrie evenimentele şi personajele în mod direct, le observă acţiunile şi le relatează cu obiectivitate. De multe ori, analiza psihologică este realizată prin trăirile personajului însuşi.

Se pot observa şi în acest roman predilecţia pentru estetic, pasiunea pentru sondajul psihologic pe care le vedem în primul roman al Ioanei Postelnicu.

Proza realist-socială, mai cu seamă romanele *Pădurea Poienari,Oraşul Minunilor* şi *Adolescenţii*dar şi trilogia Vlaşinilor: *Plecarea Vlaşinilor,Întoarcerea Vlaşinilor şi Urmaşii Vlaşinilor* reprezintă o realitate a vieţii pastorale transilvănene ca experienţă personală şi în acelaşi timp evocarea obârşiei scriitoarei.

Romanele *Remember*, *Seva din adâncuri*-ca jurnal de călatorie şi creaţie; scrierea memorialistică *Roată gândului. Roată Pamântului,* stau ca mărturie că provocările vremii nu au fost deloc uşoare, mai ales pentru intelectualitate, dar ceea ce s-a reuşit în cele din urmă a fost „personalizarea femeii*”*, aceasta putându-se descoperi şi redescoperi în toate etapele trăirilor ei sufleteşti.

Influenţa lui Eugen Lovinescu şi a cenaclului *Sburătorul*

Cea mai mare influenţă asupra operei Ioanei Postelnicu a exercitat-o Eugen Lovinescu şi cenaclul condus de către acesta.

Publicaţia literară românească cea mai de seamă apărută în perioada dintre cele doua războaie mondiale, a fost revista *Sburătorul.* Aceasta a apărut pe data de 19 Aprilie 1919 la iniţiativa lui Liviu Rebreanu. Din 1926, direcţia pe care era centrat *Sburătorul*se va schimba urmând o traiectorie pronunţat doctrinară. Din acest moment, accentul nu mai cade exclusiv pe promovarea tinerelor talente ci pe impunerea teoretică a modernismului ce evidenţia teoriile lovinesciene.

Eugen Lovinescu a fost cunoscut în epocă drept un mare critic literar dar în acelaşi timp şi un deschizător de drumuri. În pofida acestui fapt, el nu s-a bucurat însă de toate premiile şi titlurile pe care ar fi trebuit să le primească, anume Premiile Academiei, demnitatea unei funcţii de academician sau de titulatura unei catedre universitare.

Fiica acestuia, Monica Lovinescu admitea mai târziu în *Jurnal Inedit*, reflectând asupra acestei situaţii, că niciodată nu s-a întrebat prea mult dacă tatăl ei a suferit sau cât anume, pentru faptul că nu a avut parte de o recunoaştere „oficială” nici în Academie din cauza campaniei duse de Iorga dar nici într-o funcţie de profesor universitar. Un lucru este cert: acela că deşi avea studii doctorale la Sorbona, Lovinescu a rămas doar un profesor de limba latină la liceul *Matei Basarab* din Capitală.

Gheorghe Grigurcu în *E. Lovinescu între continuatori şi uzurpatori* îl descrie pe critic ca fiind ”cultivat şi spiritual asemeni unui prelat catolic, un *homme du monde,* ştiind să cocheteze cu ispitele pe care le îndepărtează, refuzul însuşi având tandreţea melancolică a unui flirt cu Imposibilul.”[5] (Grigurcu 1997: 42)

Ioanei Postelnicu îi sugerează în mod ironic dar cu delicateţe să îşi găsească îndeleticiciri specific feminine, căci în opinia sa, scrisul nu era o ocupaţie feminină.

[5] Gheorghe Grigurcu, *E. Lovinescu între continuatori şi uzurpator*i, Ed.Jurnalul Literar, Bucureşti, 1997: 42

Referitor la acest lucru, Gheorghe Grigurcu observa analizând afirmația lui Lovinescu că viața frenetică, dionisiacă, nu găsește într-însul un îndărătnic cenzor, ci o conștiință discret încurajatoare, vibratilă în propria-i savantă resignare:
„Cred că-ți petreci foarte nimerit vremea pe acolo; ocupația literară și altele nu sunt vocații feminine; ele umplu numai vacanțe. Dacă viața sau simulacrul ei se prezintă direct, de ce să faci efortul necesar chiar și unei scrisori literare necum unei cărți? Îți urez deci toate campionatele, dacă există prin farfuria Ocnei Sibiului. Iar la toamnă, când voi avea plăcerea să te văd, fii sigură că nu voi căuta în sacul dumitale grăunțe literare: voi zice a trăit; și e mult mai important".[6] (*Ibidem*: 42)

Chiar și Monica Lovinescu nota în al său *Jurnal inedit* atitudinea criticului vizavi de această chestiune. Rememorând cu incertitudine un episod petrecut pe când era doar o fetiță de 9 ani, afirma :

Singurul lucru ce mi-a rămas din acea perioadă – dar nu sunt sigură că este amintirea mea și nu mi-a fost povestită de mama- este că tata mi-a dat de citit fie *Mite* fie *Bălăuca.* Cerându-mi apoi impresiile, i-aș fi spus că epicul nu-i stă în fire, să se întoarcă la critică. Mi-ar fi răspuns înciudat: Domnișoară, *d-ta* să nu ai păreri literare! Și apoi m-ar fi pedepsit închizându-mă în casă o oră sau o zi. Reacția nu-i seamănă, dar eu găseam anecdota atât de savuroasă, încât nu-i puneam în chestiune autenticitatea. Lectura aceasta este o revelație. Negativă în ceea ce mă privește. Deși îi stăteam alături, și țineam la el, n-am putut face nimic pentru acest om profund nefericit. Nici măcar să-i simt tristețile n-am fost în stare.[7](Lovinescu 2014: 31).

Fără îndoială, Monica Lovinescu a adunat în sufletul ei durerea și nostalgia după dispariția părinților ei. Mama sa, Ecaterina Lovinescu-Bălăcioiu supusă fiind detenției în regim politic la vârsta de 71 de ani, a sfârșit tragic fiindu-i suprimată medicamentația de care avea nevoie.

Cenaclul *Sburătorul* reprezenta pentru cei ce îl frecventau, locul ideal unde aflau dacă aveau vocație de a scrie sau acela unde puteau împărtăși opinii și primi sugestii de îmbunătățire a lucrărilor prezentate.
La Ioana Postelnicu, influența pozitivă a cenaclului *Sburătorul* și desigur a mentorului ei, se poate observa în evoluția prozei sale.

În *Biblioteca Critică. E. Lovinescu. Studiu, antologie și ediție de Florin Mihăilescu*, Ioana Postelnicu consacră lui Lovinescu și cenalului în care s-a format ca scriitoare, un articol intiulat *Amintiri de la Sburătorul.*
Prozatoarea își amintește cu emoție de sprijinul ce i-a fost acordat și îndrumările primite la cenaclu: cei ce au trecut pe la *Sburătorul*poartă încă nostalgia acelor duminici de lectură, nostalgia acelei atmosfere indescriptibile de gust literar, de emoție, de stimul, de orientare pe făgașurile unei literaturi de calitate. În amintirea lor stăruie chipul lui E. Lovinescu pe pragul ușii la care au sunat și pe care o dschidea el însuși. La cenaclul *Sburătorul*starea socială rămânea în prag**.** În încăperea largă, compusă din trei camere pătrundea doar talentul.Pe scaunele înșirate de-a lungul bibliotecii ședeau, alături, scriitorul consacrat, umilul tânăr cu coatele rupte și fără cămașă dar cu ochii strălucind de focul sacru și cu buzunarul jerpelit, transformat în lăcașul vreunui poem, profesorul universitar, medicul cu renume, ministrul în funcție, candidați si ei la titlul de scriitor, purtând și aceștia în buzunare câteva file pe care

[6] ibidem1, Op. cit.: 42
[7]Monica Lovinescu *Jurnal inedit 2001-2002*, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Astrid Cambose, Ed. Humanitas, București, 2014: 31

doreau să le citească înaintea aeropagului zburătorist și să afle verdictul.[8](Mihăilescu 1973: 45).

Cenaclul *Sburătorul*și libertatea de a scrie de care se bucurau scriitorii în cadrul acestuia a rămas pentru Ioana Postelnicu chiar și după dispariția mentorului său, locul ideal de formare și promovare a tinerelor talente. Atmosfera cenaclului, mutat ulterior chiar în locuința acesteia, nu mai era aceeași, însă ea dorea continuarea descoperirii tinerilor talentați ca un elogiu adus celui ce condusese acest cenaclu.

Decizia de a continua ședințele *Sburătorului*găzduindu-l chiar în propria locuință, a reprezentat după cum avea sa constate fiica criticului, o modaliate de a distrage atenția de la lucrurile pe care aceasta din urmă le putea dezvălui și care ar fi pus-o într-o lumină extrem de nefavorabilă pe continuatoarea cenaclului.

Monica Lovinescu afirma că :

E.L nu a lăsat cu limbă de moarte nicio sugestie de premii sau de continuare a cenaclului.(...) Ioana Postelnicu era doar printre cei din public, după ce, e drept, încercase să treacă moștenirea lui E.L pe numele fiicei sale și răspândise prin București o calomnie bine calculată: că voi risipi biblioteca tatei. Ioanei P., pe bună dreptate, ca și multor altora, îi era teamă să nu public imediat *Jurnalul* lui E.L., în care nu s-ar fi oglindit în culorile cele mai trandafirii. Dar Niki (n.r Nicolae Manolescu) n-avea cum să cunoască toate aceste rumori "literare". În schimb, el care imi declarase că a citit de două ori *Vavilonul,* și-ar fi putut aminti că descriu cu detalii cum s-a alcătuit cenaclul, ignorând doar rolul de bovarică al Ioanei P., spre a nu-i amărî bătrânețile clădite, ca întreaga-i existență, pe idea că are talent- când cu totul alte farmece îl seduseseră pe criticul în vârstă. Opresc aici deoarece n-aș dori să dau dovadă de nedemnitate filială. Mai opresc și fiindcă, o data mai mult, constat că ceea ce scrii n-are nicio importanță tot nu te citește nimeni.[9](*Op.cit*: 243)

Desigur, fiica criticului nu putea vorbi în termeni amicali despre Ioana Postelnicu dată fiind relația de notorietate a celor doi dar atunci când face referire la lipsa talentului de scriitoare al acesteia și la faptul că operele sale nu sunt citite, o face dintr-o nemăsurată vanitate dar și pentru a se «răzbuna» oarecum, amintindu-i că nu a fost singura aventură a tatălui său care, ca orice om avea și el slăbiciunile sale.

Măturii ale talentului scriitoricesc stau operele recunoscute și premiate de către Academia Română dar și ecranizările realizate de Mircea Dragan după trilogia *Vlașinilor*.

CONCLUZII

Influența cenaclului se oglindește îndeosebi în scrierile impregnate de spiritul lovinescian. Putem observa astfel încă din romanul de debut, *Bogdana* și mai apoi din *Bezna* , influența ideilor moderniste pe care cenaclul le promova în ceea ce privește romanul interbelic.

Din cauza faptului că femeia era anatemizată din punct de vedere istoric și social la exclusiune și anonimat, aceasta va învăța că trebuie să îndrăznească. Ea învață totodată să nu accepte o viață trăită amorf, prin înăbușirea dorințelor sale dar și să respingă comoditatea resemnării; firește, cu gândul că totul ar putea fi zadarnic și s-ar sfârși oricum în negura uitării.

Și Ioana Postelnicu a reușit toate acestea prin naturalețea scrierilor sale, prin apartenența sa la domeniul memorialisticii feminine autohtone, înfruntând istoria deconcertantă.

Tipul de roman citadin cât și tematica psihologică abordate inițial vădesc totuși influența lui Lovinescu și a cenaclului *Sburătorul*: "Scriam cum mă învățase Lovinescu. Să

[8] Florin Mihăilescu, *Biblioteca Critică. E. Lovinescu. Studiu, antologie și ediție de Florin Mihăilescu*", Editura Eminescu, 1973, București:45

[9] ibidem 8, op.cit.: 243

scrii fără să te întrerupi tot ce-ți vine sub condei. Să lucrezi ca un meșter care tencuiește un zid. Aruncă materialul cu mistria, acoperă zidul, nu se oprește. Apoi începe a-l netezi cu răbdare, cu atenție..."[10] (Postelnicu- *op.cit* : 68)

În contextul noilor actualizări la nivel politic, stilul de scriere al autoarei se va modifica adaptându-se clișeelor impuse de ideologia comunistă.

Scriitoarea considera în mod ingenuu că dacă ar fi trăit, Lovinescu chiar ar fi aderat la tiparul doctrinar impus în mod arbitrar scriitorilor după cel de-al doilea Război Mondial. Motivul ar fi fost dorința de deschidere către noutate a criticului.

Ceea ce urmăreau cu precădere sburătoriștii în creațiile lor era cu certitudine *„autonomia esteticului"*, susținută și de cultul manifest al majorității membrilor maiorescianismului.

Istoria literaturii române contemporane spre exemplu, este impregnată cu marile principii ale conștiinței sociologice și literare ale criticului. Tendința era aplicarea acestor principii de către tinerii scriitori care treceau pragul cenaclului în creaţiile lor.

Momentul cel mai așteptat de către sburătoriștii entuziaști era acela în care îi înmânau criticului volumul abia tipărit.

Ioana Postelnicu rememora duminicile savuroase de lectură de la *Sburătorul*afirmând că: cel mai entuziast dintre sburătoriști era însuși E. Lovinescu. Și spun E. Lovinescu pentru că maestrului nu îi plăcea să i se spună Eugen. Am asistat la lecturi excepționale pe care maestrul le sublinia cu cuvinte pregnante, adevărată scriere cu aqua-forte, cu o strângere de mână, ridicat solemn în picioare, ținând în pumni coupe-papier-ul de fildeș cu care tăia văzduhul. Ședința lua un caracter festiv constituind o stimulare biciuitoare pentru scriitori. Nu exista sburătorist să plece, în asemenea împrejurări, de la cenaclu, fără să ia hotărâri mărețe, anume de a nu părăsi casa până nu punea la punct o anume nuvelă, un poem, un fragment de roman cu care să se prezinte la lectură duminica viitoare.(…) Da. *Sburătorul*n-a fost numai un cenaclu, el a fost tot ceea ce s-a legat de E. Lovinescu, tot ceea ce s-a desprins din el în fiecare clipă, tot ceea ce s-a lăsat ca moștenire spirituală în gândirea cenacliștilor. Rădăcinile *Sburătorului*s-au pierdut în pământ dar coroana lui a înflorit în spiritul celor care au frecventat cenaclul.[11](*Ibidem*: 46, 48)

Influența lui Eugen Lovinescu şi a cenaclului său, observabile în mod evident cu precădere în proza de început a Ioanei Postelnicu reprezintă năzuința spre recunoașterea binemeritată dar şi biruința în ceea ce privește literatura feminină ca moment remarcabil pentru patrimoniul nostru cultural.

BIBLIOGRAPHY

România Literară. Nr 9, 2000 . Interviu-*La 90 de ani, Ioana Postelnicu de vorbă cu Ovidiu Genaru.*http://www.romlit.ro/index.pl/la_90_de_ani_ioana_postelnicu_de_vorb_cu_ovidiu_genaru, consultat la data de 10 sept. 2017

Sora, Simona.2006. *Sexul literaturii,* În „Dilema veche", anul III, nr. 112, 23 martie . 131.

Postelnicu, Ioana. *Bogdana.* 1979. București: Ed. Minerva.

Postelnicu, Ioana. 1985.*Seva din adâncuri*. București: Ed. Minerva.

Călinescu, George, 1941. *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent,*. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București: (ediția a II-a,1982 revăzută și adăugită, București: Ed. Minerva).

Grigurcu, Gheorghe. 1997. *E. Lovinescu între continuatori şi uzurpator*i. Bucureşti: Ed.Jurnalul Literar.

[10] Ioana Postelnicu, *Seva din adâncuri*, București, Ed. Minerva, 1985:68

[11]ibidem8, op cit. :46, 48

Lovinescu, Monica, 2014. *Jurnal inedit 2001-2002*. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Astrid Cambose, București: Ed. Humanitas.
Mihăilescu, Florin. 1973. *Biblioteca Critică. E. Lovinescu. Studiu, antologie și ediție de Florin Mihăilescu*", București: Ed. Eminescu.

CONSTANTIN ȚOIU IN THE CONTEXT OF POSTWAR LITERATURE

Georgiana-Elisabeta Panait (Baciu)
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:The theme of the "Obsessed Decade" brings to light novel that can be read in the form of political allegories or parables of the human condition of the 1960s. This period of intense quests, marked by the spectacular debuts of some of the most important Romanian authors such as D.Radu Petrescu, Constantin Ţoiu, impresses with the effort to propose a new language.The 60s-70s were a form of resistance to the increasingly violent aggression of totalitarianism.

Keywords:totalitarianism,communism, the realistic-political novel, the policy of a national communism, Power in socialism

Dictatura comunistă le-a suprimat scriitorilor liberul arbitru în actul creator, obligându-i să scrie o literatură politică care să promoveze ideologia oficială. Şi pentru că ideologia comunistă îşi reformează de mai multe ori viziunile, nu se poate vorbi nici de o unică şi unitară traiectorie a literaturii în timpul dictaturii. Ceea ce rămâne o constantă, însă, e tocmai cenzura, scriitorii neavând niciodată libertate deplină, iar dacă autonomia esteticului s-a manifestat în unele cazuri, a fost cu voie de la partid sau în urma unui compromis făcut de scriitor, adică tot pe baza unui pact cu puterea.

Tema „Obsedantului deceniu" - sintagmă inseratã de Marin Preda în articolul *Spiritul primar agresiv şi spiritul revoluţionar* - scoate în evidenţă romane ce pot fi citite sub forma unor alegorii politice sau ca şi parabole ale condiţiei umane din anii '60. În rândul acestora se pot regăsi teme şi motive literare precum: tema puterii - componenta esenţialã a acestei teme este reprezentarea ei politică a revoluţiei, cenzura, condiţia umană, decoruri specifice mediului carceral care sunt ilustrate de închisori, Canal sau beciurile Securităţii. Puterea în socialism este dezbătută în cadrul romanelor lui: Constantin Ţoiu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu şi Marin Preda - scriitorul fiind preocupat de puterea conferită de funcţia deţinută în cadrul sistemului politic. Sacrificiul uman este menţionat şi de criticii literari Angelo Mitchievici si Ioan Stanomir „Obsedantul deceniu poartă marca acestei crize sacrificiale, a unei violenţe instituite statal, infuzată la nivelul maselor, a tuturor straturilor sociale, dereglându-le echilibrul".[1]

Scriitori precum: Dumitru Radu Popescu, Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Constantin Ţoiu apelează la registrul metaforic pentru a descrie regimul comunist şi abuzurile, incriminările unei lumi arhaice „Un personaj a cărui criză existenţială reflectă criza lumii în care trăieşte, fie că e vorba de aceea rurală (ca în romanele lui D.R. Popescu, M. Preda), fie de aceea citadină (C. Ţoiu, Al. Ivasiuc) încearcă să-şi regăsească echilibrul prin intermediul reconstituirii (rememorare,confesiune)".[2] Romanul realist-politic pare să pună în ecuaţie raportul dintre adevărurile indivizilor şi adevărul puterii,un exemplu elocvent este „Galeria cu viţă sălbatică" de Constantin Ţoiu ce prezintă destinul unui intelectual devotat cu sinceritate ideilor comuniste sau „Vestibul" de Alexandru Ivasiuc în care construcţia se sprijinea pe un

[1] Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir ,*Comunism INC., „Istorii despre o lume care a fost*, Editura Humanitas, Bucureşti,2016,p.144.
[2] Eugen Negrici ,*Literatura română sub comunism.Proza* , Editura Fundatiei Pro, Bucureşti, 2010.

„erou superintelectualizat, căruia îi revenea dificila misiune de a medita neîntrerupt asupra existenței sale și a altor”.[3]

Criticul Nicolae Manolescu menţiona „De la mijlocul anilor ’60 înainte scriitorii şi-au ales singuri temele, nu doar împotrivindu-se celor oficiale, dar preferând tot ce le contrazicea sau le nega. Stilistic, noua literatură a avut o marotă şi un model. Marota a constituit-o refuzul categoric a tot ce aducea cu stilul proletcultist. Modelul venea, el, din interbelic. Reînnodarea cu tradiţia s-a făcut exact în punctul de ruptură”.[4] Această perioadă de intense căutări, marcată de debuturi spectaculoase ale câtorva dintre cei mai importanţi autori români precum: D.Radu Petrescu, Constantin Ţoiu, impresionează prin efortul de a propune un limbaj nou şi „mai străin de un discurs al Puterii, al Autorităţii”, precum şi prin expresii şi structuri literare de o mare diversitate. Proza anilor ’60-’70 a constituit o formă de rezistenţă în faţa agresiunii tot mai violente a totalitarismului: ”Între Puterea totalitară şi scriitorii patriei se deschidea calea unui armistiţiu tacit”.[5]

Raportându-mă la problematica realității referitoare la viaţa culturală şi la reprezentările ei de atunci se poate menționa doar faptul că „demonstra adevărurile marxist-leniniste”.[6] În perioada 1965-1971 Nicolae Ceauşescu, în calitate de secretar-general, a pus mare preţ pe capacitatea propagandei de a schimba, prin iluzii optice, libertatea de expresie a scriitorilor (nerealizând că ei se aflau în serviciul unei propagande care îşi schimbase obiectivul tactic) care se bucurau de publicarea unor lucruri realmente îndrâzneţe: „Schimbarea liniei partidului către politica unui comunism național de către Nicolae Ceaușescu” ce părea „interesat de o literatură angajată ideologic,similară realismului socialist”.[7]

Protagoniştii din romanele lui Alexandru Ivasiuc înduioşaţi de anumite seisme emoționale, provocate fie de experiențe subiective, fie de anumite contexte socio-politice sunt surprinși într-o luptă acerbă între necesitate și libertate.

Analizând romanul „Moromeţii” volumul II a lui Marin Preda,se poate afirma că din romanul unui destin, Moromeţii devine romanul unei colectivităţi adică a satului şi a unei civilizaţii sancţionate de istorie. Marin Preda prezintă nişte ţărani inteligenţi şi ironici, complecşi ca structură morală cu multiple drame ale existenţei.

Proza generației '60 denotă o mare disponibilitate atât față de tradiție cât și față de nou, inovație, la nivelul discursului narativ, al limbajului, al complexității personajelor prin încadrarea lor într-un topos cu o vastă simbolistică. Cu toate că scriitorii se supuneau unor riscuri destul de mari odată cu abaterea de la canoanele literare impuse tiranic de realismul socialist, totuși ei nu puteau să nu mascheze în cuvinte bine meșteșugite, în subtext, apăsătoarele adevăruri ce ilustrau condiția dramatică a omului în comunism. Deci subversivitatea nu reprezenta un proces prin care se urmărea anularea legitimității sistemului politic, întrucât aceasta ar fi fost o zonă mult prea problematică ce ar fi condus spre repercusiuni grave. Un astfel de demers devenise extrem de riscant pentru majoritatea scriitorilor din acea epocă și de aceea ei și-au dat seama că se află într-o ipostază care nu le

[3] Al.Ivasiuc, interpretat de Mircea Iorgulescu, *Studiu introductiv,argument,antologie,cronologie* de Constantin Preda,Editura Eminescu, București,1980,p.77.
[4] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești,2008,p.22.
[5] Maliţa, Liviu, *Literatura eretica. Texte cenzurate politic intre 1949 si 1977*, Editura Cartea Romaneasca, Bucureşti 2016, p.46.
[6] Eugen Negici, *Literatura română sub comunism. 1948- 1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010, p.22.
[7] Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism INC.: Istorii despre o lume care a fost* ,Editura Humanitas, Bucureşti,2016, p.20.

permite exprimarea în spiritul adevărului, fără încorsetări imposibil de părăsit, decât în forme și prin modalități mai puțin evidente.

Constantin Ţoiu se regăsește printre scriitorii care prezintă în operele sale „o nostalgie a lumii bune de odinioară,a saloanelor în care se povesteau intimitățile oamenilor iluștri,se schițau portrete și se cultivă eleganța exprimării”.[8] Constantin Ţoiu și-a afirmat cu mândrie originea geografică și culturală, anume sudul,spiritul muntean: "Tăria mea s-a bazat, vrând nevrând,pe o fire independentă, de la Sud.Pentru mine, la 10, 12, 14 ani, Urziceniul era centrul lumii."[9] Opera „Galeria cu viţă sălbatică este un roman politic, o meditaţie cutremurătoare asupra destinului unui intelectual român din anii '50. Acțiunea se desfășoară între anii 1957-1958 și se prezintă amintirile personajului principal, Chiril Merișor, redactor de editura. Chiril este un nume de sfânt, iar Merișor, diminutiv al unui simbol plurisemantic, însumând nevoia de cunoaștere, dar și păcatul. Acesta este protagonistul unor întâmplări înlănțuite, de la excluderea sa din partid până la întemnițare și sinucidere, întâmplări furate vieții și livrate neuitării, prin consemnarea lor, într-un „jurnal de bord"..Scena din finalul operei este reliefată cu ajutorul ploaii care spală orașul, împrospătându-l, pregătindu-l pentru un nou început (cel ceaușist) îl arată pe scriitor supus comenzii sociale a vremii. Intențiile autorului par a fi de a descrie o epocă și experiențele socio-politice,cât și impactul de după război în anii '50: "Scriitorul a căutat să meargă către resorturile adânci ale faptelor ,sondând atât istoria cât și omul ca realitate psihică plină de surprize".[10]

Romanul din 1987, *Căderea în lume* are aceiași paradigmă tematică,raportul dintre memorie și istorie. Evenimentele încărcate de fantastic se desfășoară pe timp de noapte atât în romanul *Însoțitorul* cât și-n *Căderea în lume.* În cazul operei *Căderea în lume,*acțiunea se petrece iarna în 1984,când are loc prima întâlnire întâmplătoare dintre protagonistul,Babis Vătășescu și Negotei. Întâmplarea devine stranie pe măsură ce această coincidență a întâlnirii se tot repetă cât și discuțiile dintre cei doi referitor la legea lui Murphy ,conform căreia dacă ceva rău trebuie să se întâmple ,atunci se va petrece la momentul potrivit.Apariția nocturnă și din ce în ce mai frecvență în calea lui Babis,ar putea semnifica prezența sferei supranaturale.

Autorul dezvăluie în cadrul romanului *Barbarius* faptul că a reușit să obțină aprobarea de a nu fi eliminată scena sinuciderii lui Chiril,de la Cenzorul Șef .

Dorința apropierii de ficțiune maschează o altă lume, pe care autorii și-o imaginează sau o intuiesc, fiind tentați în permanență de a reveni la originea lucrurilor după care aspiră, fapt sugerat prin folosirea, în contextul operelor, a unor expresii sau cuvinte cu sensuri polimorfe. Scriitorii şaizeciști și-au elaborat un stil al vieţii cotidiene, devenind protagoniștii propriilor vieţi, prin voita sau involuntara contaminare cu personajele.

Libertatea de exprimare a fost limitată de regimul comunist.Astfel,cenzura, instituţie cu acte în regulă în cadrul aparatului cultural comunist, a putut interzice litera tipărită si chiar masca grosolan realitatea:”Cenzura comunista urmarea sa produca subiecte in acord cu normele si directivele partidului.”[11]

În ceea ce privește viața și opera lui Alexandru Ivasiuc, am considerat deosebit de relevante informaţiile din istoriile literare (Nicolae Manolescu, Eugen Negrici, Eugen Simion), volumele de exegeză (Cristian Moraru, Ion Bogdan Lefter, Ion Vitner, Sanda Cordoș).Scriitorul Alexandru Ivasiuc își va derula activitatea în plină perioadă comunistă, de la debutul său din 9 iulie 1964, când va vedea lumina tiparului schița „Timbrul”, la

[8] Eugen Negici, *Literatura română sub comunism. 1948- 1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010,p.308

[9] Constantin Ţoiu, *Memorii. Vol. V: Vederi din Prepeleac,* Editura Cartea Românească,2010,p.15.

[10] Mihai Ungheanu, *Interviuri neconventionale*,Editura Cartea Romaneasca ,Bucureşti,1982,p.90.

[11] Liviu Maliţa, *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 si 1977*, Editura Cartea Românească, Bucureşti , 2016, p.122.

colaborările la „Contemporanul", „Romania literară","Viața românească", „Luceafărul" și până la sfârșitul tragic și neașteptat odată cu urmările devastatoare ale cutremurului din 1977, când se va stinge strivit sub zidurile blocului Scala din București. Manifestarile sale creatoare își găsesc modalitatea originală de exprimare în cele șapte romane: „Vestibul" (1967), „Interval" (1968), „Cunoaştere de noapte" (1969), „Păsările" (1970), „Apa" (1973), „Iluminări" (1975) „Racul" (1976) și în volumul de nuvele: „Corn de vânătoare" (1972). O însemnătate deosebită o au și eseurile publicate în „România literară" (din 1969 până în 1976) reunite apoi în două volume de publicistică: „Radicalitate şi valoare" (1972) şi „Pro domo" (1974). În ceea ce îi privește pe eroii săi, aceștia devin expresia unui creator care nu își poate înfrâna reacțiile, nu se poate autocenzura, nu își poate stăpâni tumultul curiozității și de aceea atinge adesea aspecte interzise ale epocii. Ivasiuc nu își va duce personajele spre eliberare, pentru că el nu o poate vedea, nu reușește să înțeleagă – sau poate mai mult să accepte - ceea ce impune cu atâta forță o perioadă istorică.

Lupta împotriva destinului implacabil reprezintă o formă a încercării de evadare din limitele condiției umane. Romanul "Vestibul" oscilează între prezentul confesiunii și trecutul rememorării.Episoadele ,amintirile retrăite de medicul îndrăgostit Ilea expun: copilăria,mai exact atunci când asista la tortura unei veverițe care moare și adolescenta când decide să plece pe front,unde se confruntă cu alte neplăceri. Episodul maturizării prezintă câteva momente legate de politică,de torturarea unui comunist.Protagonistul romanului „Vestibul" se opune condamnării ființei de către puterea batjocoritoare. Tema romanului o reprezintă căutarea unei soluții a unui individ în fața societății: „O experiență teribilă a omului singur,pus,poate,din întâmplare față-n față cu o societate care a scăpat de sub puterea legilor la începutul romanului și ea reprezintă simbolul originar".[12]

În cadrul operei „Interval"se prezintă confesiunea unui personaj, eroina romanului, Olga, fără să vrea, devine o luptătoare împotriva nedreptății. Opoziția dintre realitate și ficțiune poate fi surprinsa-n text"Personajele autorului sunt vii,nu știu ce spun.Habar n-au ce coșmar ar fi". Toate personajele par a fi definite în contextul temei-istoria.În acest sens se remarcă: tatăl Olgai ,Bogdan,care avea o pasiune pentru scrierile istoricilor din vehime,Chindris care crescuse într-o atmosferă încărcată de istorie.

Protagonistul romanului „Iluminări", Paul Achim, se răzvrătește împotriva dogmelor autorității staliniste, iar cercetătorul Stroiescu se opune promovării neadevărului în știință.

În romanul "Păsările",autorul marchează existența obsesivă a păsărilor cu semnificând destinul omului privit că o opțiune într-un cadru social-istoric .Al.Ivasiuc prezintă succint existența unui ins revoltat și a unor eșecuri.În prolog este anunțată datorită narațiunii subiective motivul care declanșează criza personajului principal,Liviu Dunca: "Măcar de-ar exista un viitor.Încă foarte cețos,cu o mie de posibilități,dintre care unele chiar dezastre."Liviu Dunca este implicat într-un proces politic, inițial ca martor. I se cere să depună mărturie mincinoasă împotriva unui intelectual arestat pe motive politice. Liviu Dunca refuză cu demnitate, după care îi este schimbată calitatea din martor în inculpat și este condamnat ,retrăind chiar și după eliberare dramă imposibilității depășirii obsesiei,eliberării de trecut: "Eșecul este absolut și atrage după el și eșecul Margaretei.Faptele măresc obsesia inițială și orice putință de detașare este exclusă".[13]

Printre caracteristicile romanelor lui D.R.Popescu mereu evidenţiatã de unii critici literari este caracterul pe cât de realist, pe atât de parabolic. Printre romanele sale, se regăseşte "Vânătoarea regalã", alcătuit din şapte secveţe care trimit strict către zona fantasticului. Romanul face parte dintr-un ciclu, în care mai sunt incluse romanele „F", „Cei doi din dreptul Tebei" şi "O bere pentru calul meu". Acest ciclu de romane evidenţiazã peste şaptezeci de

[12] Nicolae Manolescu,*Arca lui Noe.ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC*,EDITURA 1001 GRAMAR Bucureşti, 1998,p.79.

[13]Eugen Simion , *Scriitori români de azi*, I, București,Editura Cartea Românească, 1978,p.44.

personaje, grupate în cãlai, victime şi anchetatori. Romanul „F" subliniazã perspectiva de redare a adevãrului istoric, din perioada colectivizãrii: „D.R. Popescu atacã înseşi fundamentele noii lumi comuniste.Fluidul simbolic care o strãbate relevã amploarea dimensiunii distructive a acţiunii politicului".[14]

Scriitorul român postbelic Marin Preda s-a remarcat în rolul de opozant convins al regimului comunist, despre care se ştie că ar fi îndrăznit chiar să îi spună lui Nicolae Ceauşescu în anul 1970 că „dacă vreţi să introduceţi realismul socialist, eu, Marin Preda, mă sinucid". Aversiunea sa puternică faţă de regimul autoritar şi-a găsit magistral expresia în ultimul său roman publicat în 1980, „Cel mai iubit dintre pământeni", în care critica faţă de comunism ia o formă violentă chiar. Această atitudine a atras după sine interzicerea cărţii şi retragerea ei din toate bibliotecile şi librăriile publice şi universitare.

O alta capodoperă, romanul „Morometii", al cărui prim volum a apărut în anul 1955, a fost construit în acelaşi spirit răzvrătit împotriva canoanelor impuse, adoptând o atitudine îndrăzneaţă, întrucât refuză modelul proletcultist, proiectând totodată imaginea ţăranului român într-o viziune inedită. Eroul morometean devine exponentul unei întregi colectivităţi rurale supuse schimbărilor socio-politice majore, care îl învălmăşesc şi îl fac incapabil în faţa talazului devastator al anulării propriei identităţi. Moromete se va simţi legat iremediabil de pământul său ca o garanţie incontestabilă a integrităţii reperului existenţei sale, familia. Ilie Moromete, nucleul morometianismului, anticipă drama anulării existenţei străvechi căreia îi ia locul o formă pe care nu o poate înţelege deloc şi, aşa cum nota Andrei Grigor, „deşi prins dureros în vârtejul şi fatalitatea istoriei, tot ce poate face este să ofere până la capăt un exemplu moral: <<Până în ultima clipă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie ce-o să se aleagă de el.>>"[15]. Acesta este momentul în care individul, parte a istoriei, se detaşează şi se confruntă cu ea într-o zvâcnire sufletească ce îl epuizează, îl secătuieşte de toată seva unui om care îşi înţelege, măcar parţial, menirea. Problematica istoriei a fost subiectul unui interviu al lui Ion Drăgănoiu din 28 noiembrie 1969, căruia Marin Preda îi spunea: „Eu n-aş zice că obsesia fundamentală a scriitorilor români a fost istoria, ci soarta, ideea de destin…"[16]

Demersul firelor epice ale lui Marin Preda s-a constituit în jurul aceloraşi interogaţii care frământau fiinţa autorului, a unui nucleu la care revine frecvent fiindcă îl macină fără încetare: Cum poate fi definită fiinţa umană în relaţia cu tot ceea ce impune istoria? Din aceasta întrebare izvorăsc altele ce particularizează problematica prin încercarea continuă de a afla cum poate un ins să susţină o astfel de confruntare pe planuri atât de radical şi evident inegale sau care ar fi consecinţele în momentul în care se identifică o astfel de tendinţă de a se sustrage derulării haotice şi lipsite de sens – pentru el – a istoriei. Concentrarea aceasta a forţei creatorului de literatură care este încorsetat de rigorile unui sistem menit să îşi vadă exclusiv propriul drum dictatorial, irumpe fără a putea fi stăvilit din romanele lui Preda. Concluziile lui sunt lipsite de orice notă optimistă, întrucât acestea se concentrează în jurul unui destin implacabil căruia omul nu se poate sustrage, condiţia sa fiind supusă în mod fatal circumstanţelor istorice. Omul este extrem de limitat în lupta aceasta, fapt ce poate uşor anticipa un eşec şi o inutilitate a încercărilor, căci istoria este forţa necruţătoare care învinge. Drama individuală a lui Moromete este reiterată la un alt nivel de Victor Petrini, amandoi fiind inşi invizibili sau a căror dramă este insignifiantă în contextul valului istoric al comunismului. Fie că este vorba de „ultimul ţăran din lume", fie de un instrument al sorţii identificat cu Petrini, individul nesupus regimului nu este luat în seamă în sensul salvării lui, ci strivit asemeni imaginii degradării lui Moromete vlăguit de încercările de a rezista şi dus cu

[14] Liviu Maliţa,*Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 şi 1977*, Editura Cartea Românească, Bucureşti 2016,p.217.
[15] Andrei Grigor, *Romanele lui Marin Preda*, Ed. Aula, Braşov, 2003, p. 26.
[16] Marin Preda, *Creaţie şi Morală*, Ed. Cartea Românească, p.399.

roaba, ca exemplu puternic pentru cei care s-ar gândi măcar să îndrăznească să urmeze un drum similar. Opoziția vehementă față de istorie atrage invariabil pedeapsa și anularea ființei.

Soarta este întotdeauna vitregă omului care se răzvrătește împotriva mersului istoriei. Nici destinul lui Niculae Moromete în romanul „Marele singuratic" nu este unul mai bun, căci se retrage în solitudinea fermei de la marginea Bucureștiului ca simplu horticultor. „Cel mai iubit dintre pământeni", reflectare magistrala a fortei creatoare aflată la apogeul său, este văzut ca „roman total: romanul unui destin care asumă o istorie, romanul unei istorii care trăiește printr-un destin."[17] Eroul va fi ghidat de o gândire lucidă, în pofida evenimentelor extrem de dure pe care le trăiește și va crede cu fermitate în salvarea prin iubire, ceea ce îl face să nu se resemneze în fața loviturilor extrem de dureroase ale vieții. Critica literară îl va percepe și din perspectiva unui „roman al unei conștiințe".[18]

Bibliografie

1. Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Comunism INC.: Istorii despre o lume care a fost* ,Editura Humanitas, Bucureşti,2016
2. Eugen Negici, *Literatura română sub comunism. 1948- 1964*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2010,
3. Mihai Ungheanu,*Interviuri neconventionale*,Editura Cartea Romaneasca ,Bucureşti,1982
4. Constantin Ţoiu, *Memorii. Vol. V: Vederi din Prepeleac*, Editura Cartea Românească,2010
5. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: cinci secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești,2008
6. Nicolae Breban, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, Editura Fundaţiei Culturale Ideea Europeană, Bucureşti, 2005;
7. Bogdan Ficeac, *Cenzura comunistă şi formarea „omului nou"*, Editura Nemira, Bucureşti, 1999
8. Adrian Marino, *Al treilea discurs. Cultură, ideologie şi politică în România (dialog cu Sorin Antohi)*, Editura Polirom, Iaşi, 2001;
9. Ion Simuț, Declarație de dragoste pentru generația '60. În: Tribuna, nr.74, 1-15 octombrie 2005
10. Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel (coord.), Dicţionarul esenţial al scriitorilor români, Bucureşti, Editura Albatros, 2000
11. Ungheanu, Mihai, *Marin Preda. Vocaţie şi aspiraţii*, Editura Amarcord, Timişoara, 2002;
12. Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000*, București, Editura Maşina de scris, 2005;
13. Selejan,Ana, *Literatura în totalitarism (1959-1960)*, Editura Cartea Românească, București ,2000;
14. Rachieru, Adrian Dinu, *Marin Preda – Omul utopic*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996;
15. Mocanu,Radu Marin,*Literatura română si cenzura comunistă(1960-1071)*, Bucureşti,Editura Albatros,2003;
16. Mihăilescu, Florin, *De la prolecultism la postmodernism. O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice*. Editura Pontica, Constanța,2002;

[17] Eugen Simion, În *Prefață* la Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, Ed. Literatura artistică, Chişinău, 1990, p. 6.
[18] Ibidem, p. 24.

17. Maliţa, Liviu,*Literatura ereticã. Texte cenzurate politic între 1949 şi 1977*, Editura Cartea Românească, Bucureşti 2016

DUMITRU CARACOSTEA'S CONTRIBUTION TO THE RECEPTION OF EMINESCU'S CREATIVITY IN LUCEAFĂRUL

Ioana-Mihaela Bardosi-Vultur
PhD, UMFST Tîrgu Mureş

Abstract:Dumitru Caracostea placed himself in a polemic against all eminescologists of his time, attacking great names of exegesis, such as Tudor Vianu and George Călinescu. Their contribution to the reception of Eminescu's work is perceived by the critic as inferior, Călinescu being accused of focusing only on fragment analysis. The critic did not share the opinion of M. Dragomirescu regarding the duality of artistic personality - human personality. Adept of structuralist criticism, Dumitru Caracostea follows, in his analysis, the style values typical of the poet analyzed.

Keywords: duality, artistic personality, human personality, structuralist criticism

În ceea ce privește studiul operei eminesciene, Dumitru Caracostea s-a plasat, nu de puține ori, într-o polemică față de toți eminescologii epocii sale, atacând nume mari ale exegezei, precum Tudor Vianu și George Călinescu. Contribuția acestora la receptarea operei eminesciene este percepută, de către critic, ca fiind inferioară, Călinescu fiind acuzat de faptul că se axează doar pe analiza fragmentului. Criticul nu împărtășea nici opinia lui M. Dragomirescu în ceea ce privește dualitatea personalitate artistică – personalitate umană. Adept al criticii structuraliste, Dumitru Caracostea urmărește, în analizele sale, valorile de stil caracteristice poetului supus analizei, fiind de părere că *Cel mai potrivit mijloc de a pătrunde în esența unui poet este adâncirea structurală a expresiei lui.*[1]Demersul critic al lui Caracostea se centrează pe o concentrare a aspectelor morfo-sintactice cu cele lexicale și arhitectonice.

Dumitru Caracostea definea creativitatea ca fiind *Ansamblul acelor factori care au dus pe cei mai aleşi poeţi ai neamului la o expresie unică şi care, întrucât ne recunoaştem în ea, este deopotrivă cu însăşi fiinţa noastră. Implicând limba, astfel de plăsmuiri sunt stâlpi ai caracterologiei naţionale*.[2] Chiar dacă Maiorescu a avut o largă pregătire, intuiţie şi vedere de ansamblu, la el, aplicarea pe teren a unei analize critice a rămas fragmentară, deoarece nu se putea vorbi de o creaţiune unitară. Creativitatea presupune lupta pentru stil, cu alte cuvinte, e vorba aici de aspiraţia de a dăinui. Criticul face aici diferenţa între nemurirea, care pentru unii se exprimă prin *a fi* – plăsmuire - iar pentru alţii, prin *a deveni.* Studiul pe care îl dedică lui Eminescu îşi propune să îmbine toată precizia filologică cu interpretarea vie a poeziei, astfel că o parte a acestuia va urmări pătrunderea factorilor creatori (legăturile cu experinţa scriitorului, influenţe, izvoare, ideologie), iar o alta va adânci problemele de formă (limbă, imgini, ritm, arhitectonică etc.).

Totodată, Dumitru Caracostea atrăgea atenţia asupra capcanelor pe care le reprezintă cuvântul *geneză*, unii critici fiind tentaţi să dea o notă prea istorică acestuia. Rezultă astfel că, de la studiul textului până la cercetarea izvoarelor şi a fazelor de dezvoltare există fapte care cer o interpretarea a procesului creator. Dar acest lucru nu e posibil de fiecare dată când un critic are în faţa sa un text. Cercetătorii literaturii vechi vor fi nevoiți să se oprească doar la o

[1]Dumitru Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1938, p. 191.
[2] Dumitru Caracostea, *Studii eminesciene*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975, p.4.

critică de text, reconstruind cât mai exact forma originală. Cu totul diferit se pune problema în cazul literaturilor moderne, unde se poate constata bogăţia materialului care vine în ajutorul criticului, favorizând astfel şi geneza de text.

Criticul alege să evidenţieze creativitatea eminesciană pe cel mai cunoscut poem al lui Eminescu - *Luceafărul*, precizând următoarele: *A arăta cum un mare poet ajunge la capodopera lui, este a învedera căile pe care a păşit ca să-şi îndeplinească destinul. Punând în lumină factorii care au chemat la viaţă o astfel de plăsmuire, pătrunzi ce-a fost mai adânc şi mai statornic în sufletul creatorului. De aceea, capodopera apare ca o cupolă centrală care imprimă caracterul ei întregii creaţiuni, dezvăluindu-ţi sensul adânc al dezvoltării poetului.*[3]În analiza pe care i-o dedică, Dumitru Caracostea împleteşte un studiu de morfogeneză cu unul de hermeneutică literară.

În primul rând e nevoie de actualizarea vie a sa, de reevocarea unui poem atât de cunoscut deoarece nu se poate porni cu analiza de la slova moartă. Obiectul poeziei cere mai întâi o împărtăşire identică trăirii avute de poet în ora fericită, când a văzut propria plăsmuire cu toată intensitatea şi adâncimea.

Majoritatea scriitorilor actuali afirmă faptul că geneza creaţiunilor e determinată de multe ori de o experienţă. Având în vedere că se referă la cea a poetului, prin aceasta trebuie înţeleasă acea trăire intensă care, dezvăluind o deosebită valoare a vieţii, tinde către expresie. Geneza e văzută în ipostaza de efort creator şi nu în înţelesul ştiinţelor naturale. În ceea ce priveşte substratul de experienţă din care a luat naştere *Luceafărul,* există mai multe teorii, care uneori se contrazic. Primele au fost cele mai simple, curpinzând aluzii sau amănunte cu caracter biografic. Chiar şi C. Dobrogeanu-Gherea se numără printre aceştia, afirmând că între Luceafăr şi poet ar putea fi ceva comun, dar ele au rămas la statul de impresii deoarece nu a realizat o documentare de amănunt biografic. Alexandru Vlahuţă păşeşte şi el pe urmele lui Gherea, scriind în articolul *Amintiri despre Eminescu* din *File rupte,* fragmente dintr-o conversaţie cu poetul, în care acesta a recunoscut că o dragoste a lui, o întâmplare curioasă a inspirat poezia *Luceafărul*. Trebuie ţinut totuşi cont de faptul că poetul era deja bolnav în momentul în care a avut conversaţia cu Vlahuţă, acesta din urmă afirmând: *pentru prima oară, poetul mi-a dat de gândit.*

Misterul a fost elucidat când Eminescu însuşi a vorbit despre izvorul din care şi-a plăsmuit poemul, Ibrăileanu fiind atunci nevoit sa revină asupra articolului publicat de Vlahuţă în *Viaţa românească*, dar cu toate acestea el încă mai avea unele suspiciuni. Neîncrederea îi va fi întărită de o notă scrisă de poet pe fila 200 a manuscrisului 2276: *eşti o mizerabilă cochetă Cleopatra. Tu m-ai ucis moraliceşte, mi-ai rupt şira spinării, m-ai deşelat moraliceşte, încât nu mai pot avea nicio bucurie în viaţă. Mi-e atât de frig înăuntru inimii, sunt atât de bătrân, ai făcut să cază toată primăvara vieţii male la pământ, încât nu se alege nimic din ea. Şi de ce? Ce rău ţi-am făcut?*

Cheia întregii structuri sufleteşti a poetului stă în forma vieţii lui de sentiment, iar dacă această parte din biografie va fi descifrată corect, ea va domina întreaga interpretare. Pentru Tudor Vianu *farmecul dureros* e un dor metafizic. El numeşte aspiraţia poetului de a ieşi din forma mărginită şi propie, amestecată însă cu durerea pentru că ea nu va fi niciodată atinsă. La rândul său, Titu Maiorescu va face o dezvăluire uimitoare cu privire la legătura care există între *Luceafărul* şi Eminescu, dar ea va apărea postum, fiind publicată de I. Al. Brătescu-Voineşti, în volumul *Din pragul apusului*. Din conversaţia celor doi reiese că, în toiul pasiunii pentru Veronica Micle, Eminescu a fost pe punctul de a o cere în căsătorie. Criticul a încercat atunci să-i arate greutatea obligaţiilor familiale care i-ar fi retezat din elanul creator, la toate acestea adăugându-se amănuntul cum că Veronica avusese şi continua să aibă legături cu Caragiale. Maiorescu identifica astfel discursul dintre Hyperion şi Demiurg cu acela dintre el

[3] Ibidem, op. cit., p. 7.

şi poet, afirmând că poemul nu a fost publicat în *Convorbiri* tocmai din această cauză: jena lui Eminescu faţă de dreptatea criticului. Aceste amănunte nu se potrivesc însă din punct de vedere cronologic.

Dumitru Caracostea observa că acest contrast între înalt şi teluric, prezent la Eminescu, poate fi regăsit şi la alţi scriitori care aparţin unor perioade şi curente literare diferite: Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, Haşdeu, Brătescu-Voineşti, Arghezi, Gala Galaction, Camil Petrescu, de unde rezultă depăşirea domeniului literaturii individualizante şi pătrunderea într-o literatură cu un pronunţat aspect social.

Alături de experienţa vieţii, procesul de creaţie presupune şi contactul cu literatura anterioară. Într-un alt manuscris cu numărul 2275, pe marginea uneia dintre variantele poemului, Eminescu făcea referire la călătoria germanului K. în ţările române şi acesta povestind legenda *Luceafărului.* Punctul de plecare îl constituie cele două basme culese de german de pe teritoriul ţării noastre: *Fata din grădina de aur* şi *Miron şi Frumoasa fără corp*, însă sursele acestor basme sunt necunoscute. Bogdan-Duică vede în basmul lui Kunisch un înţeles mitologic şi este confins de faptul că Eminescu, fiind un folclorist pasionat, a cunoscut această explicaţie mitologică a basmului. Explicarea mitologică oferită nu este însă trainică deoarece fata – lumina solară – este ucisă de trecătoarea furtună – zmeul, care se dovedeşte a fi mai tare decât zeul tunetului – prinţul înamorat. În cadrul acestei explicaţii, zmeul întruchipează o figură negativă, întunecoasă, contrastând puternic fantezia creatoare a poetului care nutreşte sensibilitate, căldură şi simpatie pentru acea figură care e menită să se identifice cu el. Majora modificare realizată de poet e tocmai imaginea lui Hyperion, care se constituie din întrunirea absolutului patimii cu aceea a idealizării.

Şi poezia *Ondina* are la baza sa motive folclorice. Substratul poporan în *Luceafărul* e reprezentat de îndrăgostirea unui om de o fiinţă net superioară lumii pământene, iar acest substrat este regăsit şi în basmul *Miron şi Frumoasa fără corp*. Ideea înălţării şi a răscumpărării, prezentă în folclor, e întâlnită şi în creştinism. Aici, contrastul existent între pământesc şi ceresc se accentuează, iar cele două tipologii sunt clar conturate: îngerul şi rătăcitul sau demonul înamorat. Multe poveşti pornesc de la ipoteza înălţării sufletului prin iubire, unde, chiar şi un înger căzut, fiind îndrăgostit de o muritoare, e înălţat prin iubire şi milă devenind astfel om. În tradiţia noastră poporană, cu răsunete mari în literatura cultă, e motivul unui demon, un zeu sau un sol al cerurilor care *se aprinde de iubire pentru o fiică a pământului*.[4] Motivul metamorfozei şi cel al omului-animal este des întâlnit.

Bogdan-Duică observa anumite legături ale poemului cu mitologia greco-romană, dar acestea nu au o bază credibilă. În poveştile eline apare Luceafărul, dar acolo e vorba de o iubire între fiinţele cereşti, iar numele de Hyperion este, după opinia lui Dumitru Caracostea, doar un moment stilistic, cerut strict de viziunea poetică. În alegerea acestui nume, Eminescu a pornit mai întâi de la Eon care semnifică timp, desăvârşindu-l ulterior în Hyperion. Pe lângă acestea, el mai identifică şi analogii cu un basm lituanean, dar elementele prezente aici ar fi putut fi cunoscute cu uşurinţă în balada lui Alecsandri: *Soarele şi Luna*.

Deşi la început *Luceafărul* a fost strâns legat de viziunea poetică poporană, factorul determinant al naşterii sale stă mai degrabă în experienţa poetică. Dacă *Fata în grădina de aur* era încărcată de elemente poporane, devenind un basm versificat, în poem mai rămâne din basm formula de început *A fost odată*, prin care se creează acea atmosferă a lucrurilor îndepărtate, care permite o largă libertate de închipuire.

A vorbi de personaje într-o poezie este pentru Dumitru Caracostea ceva supărător, deoarece aminteşte de dramă sau de roman şi de aceea el preferă să utilizeze statutul de simboluri atunci când face referire la acestea. Eminescu s-a folosit în realizarea Cătălinei de unele elemente pe care le-a preluat din basmele amintite anterior, pe care le-a prelucrat în

[4]Dumitru Caracostea, op. cit., p. 35.

variantele pe care le are poemul. Elementul feminin e întrupat în figura fetei din palatul tăinui unde, departe de viaţă, fata se stingea încet-încet. În momentul în care au fost deschise larg ferestrele şi uşile palatului, o dată cu soarele şi aerul răcoritor pătrunde şi iubirea – nefericită a zmeului şi cea norocoasă a lui Florin. Poetul a accentuat voit acest episod din basmul izvor şi mai ales efectele produse asupra fetei de împărat atunci când a trecut de la epic la liric: *Eu mor de n-oi vedea seninul, cerul,/ De n-oi privi nemărginirea vastă./Răceala umbrei m-a pătruns cu gerul/Şi nu mai duc, nu pot – viaţa asta./Oh! Ce ferice-aş fi să văd eterul/Şi să văd lumea, codrii din fereastră,/Şi de voiţi cu viaţă să mai suflu,/Deschideţi uşi, ferestre, să răsuflu...*

Cătălina ne apare într-o altă ipostază: nu e fata închisă, care în trecut a suferit încercări dureroase. Începutul poemului o surprinde în acel moment al vârstei când nelămurite năzuinţe de iubire încep să apară în sufletul unei fecioare. Alegerea numelui Cătălin va fi anunţată de un vers: *Norocul lui cu-al ei îi pare geamăn...* Ca etimologie, Cătălina vine de la Ecaterina – trimitere la numele sfintei. Ceea ce atrage atenţia este distanţa semnificativă între feciorul de împărat - Florin şi pajul Cătălin. Rezultă că la Eminescu însăşi denumirea personajelor este un mijloc de expresivitate stilistică. Contradicţia este evidentă şi în cele două prezentări ale figurilor masculine: *Fecior de drag, cum n-a văzut pământul,/O stea el pare-n neamu-i şi în soiu-i...*, în timp ce figura lui Cătălin nu are nimic eroic (are în schimb multă graţie): *Un paj ce poartă pas cu pas/A-mpărătesei rochii,/Băiat din flori şi de pripas,/ Dar îndrăzneţ cu ochii,/ Cu obrăjei ca doi bujori/De rumeni, bată-i vina,/Se furişează pânditor/Privind la Cătălina...* Rezultă din cele două prezentări cum toată situaţia şi înfăţişarea externă a personajului a trebuit să fie modificată pentru a obţine în imaginea lui Cătălin o pereche firească pentru Cătălina. Diferenţa e sesizabilă şi în reacţiile pe care cei doi le au după ce îşi văd idealul: *Ah, te-am văzut, mi te-am văzut în fine […] Ah, aş muri de-atât noroc şi de bine,/ Căci te-am văzut cum nu te-a văzut nime,/Nu sti ce-am suferit pân-a te-ajunge,/Copil frumos, ca luna nopţii lunge!*, în comparaţie cu: *Dar ce frumoasă se făcu/Şi mândră, arz-o focul;/Ei Cătălin, acu-i acu/Ca să-ţi încerci norocul!*

E de înţeles de ce a ales Eminescu să şteargă toate strofele în care a prezentat în poemul anterior faptele eroice ale lui Florin; Cătălin nu e altceva decât o întrupare a norocului pământesc. În primul poem, idealismul eroului iese clar la iveală, dar acesta a trezit ulterior, în romantică, un surâs de ironie. El se regăseşe într-una din rarele poezii ale poetului cu hotărât aspect de umor: *Diamantul Nordului*.

Imaginea Luceafărului a pornit de la cea a Zmeului din basmul versificat de poet. Asemănările dintre cei doi sunt numeroase. Aproape toate momentele care alcătuiesc acţiunea zmeului pot fi întâlnite şi în acţiunea Luceafărului: ambii se îndrăgostesc de o muritoare şi se coboară de două ori pentru a-i cere acesteia să-l urmeze în împărăţia lui, dar în momentul în care înţeleg că acest lucru este imposibil, se hotărăsc să-şi jertfească nemurirea. Ca urmare, aleg să străbată nemărginirea pentru a cere Creatorului să-i dezlege de nemurire. Dacă se are în vedere doar materialul de gândire, nu şi exprimarea, se poate observa cu uşurinţă faptul că Ziditorul vorbeşte asemănător şi Zmeului şi Luceafărului, dezvăluindu-le latura amăgitoare şi nestatornică a iubirii pe pământ. Trebuie specificat că nu mai poate fi vorba de zmeul obişnuit din basme – imagine fioroasă – ci de un luceafăr înamorat. E ştiut faptul că Eminescu avea o preferinţă pentru acest cuvânt, luceafărul devenind simbolul unor înalte valori sufleteşti, aşa cum se întâmplă şi în poezia *La mormântul lui Aron Pumnul* unde, pentru a sublinia valoarea excepţională a celui dispărut, poetul foloseşte încă din prima strofă exclamaţia: *se stinse un luceafăr*.

Există totuşi şi diferenţe destul de semnificative între cei doi. Dacă în primul caz, Zmeul este cel care se îndrăgosteşte de fată dintr-o singură privire, cu totul altfel stau lucrurile în cazul Luceafărului. Aici, lungile priviri ale fetei către el deşteaptă ulterior iubirea sa pentru ea: *Şi din oglindă luminiş/Pe trupu-i se revarsă,/Pe ochii mari, bătând închişi,/Pe faţa ei*

întoarsă. Zmeul se coboară din propie iniţiativă, în timp ce Luceafărul face acest lucru doar în urma rugăminţilor fetei de împărat. Prima data el se preface într-un tânăr iar, la o lectură atentă, vorbele sale sunt lipsite de demnitate, trimiţând chiar spre umilinţă, ceea ce e izbitor din partea unei fiinţe superioare, purtătoare a unei înalte valori, aşa cum e el: *Ah! Te iubesc – îi zise el – copilă,/La glasul tău simt sufletu-mi rănit,/Din stea născut, plec fruntea mea umilă,/Cu ochii mei prind chipul tău slăvit,/Nu vezi cum tremur de amor, ai milă!* A doua coborâre e caracterizată de o potolire a accentelor pasionale şi de o creştere a îmbierilor contemplative.

Primele cuvinte ale Luceafărului metamorfozat destăinuie stânjenirea ce o simte pe pământ o fiinţă ca el: *Din sfera mea, venii cu greu/Ca să-ţi urmez chemarea,/Iar cerul este tatăl meu/Şi mumă-mea e marea. // Ca în cămara ta să vin,/Să te privesc de-aproape,/Am coborât cu al meu senin/Şi m-am născut din ape.* În vorbele sale nu se poate distinge nimic umilitor, cum se întâmpla în celălalt caz, dimpotrivă ceea ce reiese e un puternic sentiment de mândrie. (*cămara ta* vs. descrierea realizată de poet *falnicele bolţi*)În prima coborâre, cea care predomină este contemplarea, pentru ca în a doua, patima să devină tot mai vie. După vorbele fetei de împărat: *Căci eu sunt vie, tu eşti mort/Şi ochiul tău mă-ngheaţă,* se poate observa măiestria poetului. Astfel, Eminescu, contrar aşteptărilor noastre, va sugera durearea Luceafărului nu prin cuvinte ci prin tăcere.

Dacă fata de împărat îi spune Zmeului *Fă-mi dar de nuntă nemurirea ta*, vorbele Cătălinei sunau cam aşa: *Tu te coboară pe pământ,/Fii muritor ca mine*. Opuse sunt şi vorbele celor doi: *Chiar nemurirea mea, chiar abondanţa/Puterii mele tu o ceri în schimb./Ei bine, da! Eu m-oi sui la cer,/Ca de la Domnul moartea mea s-o cer!* În opoziţie cu acelea din Luceafărul: *Tu-mi ceri chiar nemurirea mea/În schimb pe-o sărutare.*

După ce Zmeul anunţă că se va urca la cer pentru a cere dezlegarea de nemurire, el continuă să vorbească: *Da, moartea! Pentru-o clipă de iubire/D-eterenitatea mea să mă dezlege,/Să văd în juru-mi anii în peire,/Să am în inima mea moartea rece,/Să fiu ca spuma mării în sclipire,/Să văd cum trec cu vremea care trece - / O, mult ceruşi, prea mult – şi totuşi ţie/Ţi-nchin splendori, putere, veşnicie.* Toate aceste vorbe sunt concentrate de Luceafăr în patru versuri scurte: *Da, mă voi naşte din păcat,/Primind o altă lege:/Cu veşnicia sunt legat/Ci voi să mă dezlege.* Eminescu a înlăturat inteligent unele aspecte din filosofia Zmeului care urmau să se regăsească ulterior în vorbele Demiurgului, evitând prin aceasta să le slăbească din putere.

În cele ce urmează, se poate observa cu uşurinţă că zborul Luceafărului nu este doar un minunat exemplu de sublim, ci înfăţişează şi uşurinţa cu care se mişcă în elementul lui, dar dă măsură patimii, gândul unic de care este mânat. Atrage atenţia aici construcţia primului vers din drumul său: *Porni Luceafărul. Creşteau/În cer a lui aripe,/Şi căi de mii de ani treceau/În tot atâtea clipe.//Un cer de stele dedesupt,/Deasupra-i cer de stele-/Părea un fulger neîntrerupt/Rătăcitor prin ele.* Eminescu e cunoscut pentru faptul că toarnă într-un vers fără să-i rupă înţelesul, dar nu aşa se întâmplă şi aici, poetul facând parcă voit o pauză pentru a da răgaz respiraţiei pentru larga întindere de aripi cerută de măreţia zborului. Creaţia lui Eminescu se situează între doi poli: patima şi afirmarea excesivă, iar la celălat pol, negaţia excesivă.

Înfrăţirea unui sentiment cu străbaterea spaţiului apare şi în poezia nedesăvârşită *Un roman*: *Şi de-ai muri, iubito, - căci contra morţii n-are/Nici Dumnezeu putere, - atuncea cu amar/ Aş stinge cu-o gândire sistemele solare,/Aş grămădi din ele o piramidă mare,/Puind în ea al vieţii frumos mărgăritar://Figura-ţi de minune. Şi-n noaptea cea pustie/În haos fărăr stele, în veşnicul nimic,/M-aş arunca în doliu să cad o veşnicie […]//Şi acel comet puternic cu coama lui zburlită,/Ce exilat din ceruri e prin blestemul său,/Etern-anomalie în lumea liniştită,/Zburând cu-a lui durere adâncă, neghicită,/Acela să fiu eu!*

Este evident faptul că motivele prezente în această poezie nu s-au putut opri doar la aceste versuri restrânse, şi că Eminescu plănuia ceva măreţ, und avea să le reia, dar într-o manieră mult mai grandioasă. Până a ajunge la faza actuală, poetul a încercat multe variante, unele rămânând însemnate pe marginea manuscriselor. Astfel, în ceea ce priveşte zborul Luceafărului, el a pornit de la *Părea un fulger ne-ntrerupt/Aprins de-ale lui chinuri.*, pentru ca apoi să revină asupra celui de-al doilea vers, simţind că nu se potriveşte cuvântul *chinuri* imaginii Luceafărului: *El zboară, gând purtat de dor*-patima prin viteză.

Destinaţia sa e descrisă în prima variantă ca un decor de pompă, mărginit la strălucirea exterioară: *La tronul cel etern pe scări deschise/Stau mândre genii cu lumină-ncinse.* dar, în ultima formă, poetul înlătură cu mult tact orice determinare prin elemente văzute de ochiul omenesc, locul de oprire fiind sugerat prin elemenete negative- trei manuscrise stau mărturie pentru modul în care poetul a ajuns la forma definitivă a pezenţei divine: *Unde vecia n-are loc/Să se-nvârtească sferic/Şi unde virgin de orice foc/E pururea-ntuneric.*, această strofă fiind tăiată de poet cu două linii, dovadă că ea a fost scrisă spontan şi îi va da o altă formă: *Unde vecia n-are loc/Să curgă-n lume sferic/Unde-a rămas virgin de foc/Eternul întuneric.*

În scrierea poemului său, Eminescu a avut grija să înlăture conştient toate amănuntele din basmul lui Kunisch, care ar fi putut să scadă valoarea înaltă a Zmeului, chiar sporind trăsăturile menite să-i lumineze valoarea. De aceea el a recurs şi la schimbarea finalului, nefiind vorba de acea răzbunare sângeroasă: *Fiţi fericiţi, cu glasu-i stins a spus,/Atât de fericiţi, cât viaţa toată/Un chin s-aveţi: de-a nu muri deodată!*, în opoziţie cu: *Ce-ţi pasă ţie chip de lut,/Dac-oi fi eu sau altul?*.

Opoziţia ceresc-pământesc l-a „bântuit" pe poet încă de la începutul scrisului. Romanul *Geniu pustiu* e construit pe dezamăgirea care se naşte în urma idealăzării fără margini a fiinţei iubite, iar *Venere şi Madonă* este clădită şi ea pe baza opoziţiei menţionate anterior. Concepţia din *În mentru antic* constă în faptul că poetul, care în lumea înaltă era singur şi fericit ca zeii, s-a coborât pe pământ, dar va urca apoi în izolarea lui, departe de mulţime: *Dar sătul de ea şi de mine însumi/Am să urc din nou părăsita treaptă,/Ochi nemişcaţi ridicând la steaua-mi/Nemuritoare.*

În studiile ample pe care le dedică operei eminesciene, Dumitru Caracostea dezvoltă metoda structurală în receptarea textului, acest demers fiind generat de necesitatea înnoirii discursului și metodologiei critice. Exegeza eminesciană a cunoscut prin contribuția lui Dumitru Caracostea o sondare care nu poate trece ușor fără a fi remarcată și a nu fi luată în considerare.

BIBLIOGRAPHY

Caracostea, Dumitru, *Arta cuvântului la Eminescu*, Editura Junimea, Iași, 1980
Caracostea, Dumitru, *Creativitatea eminesciană*, Editura Junimea, Iași, 1987
Caracostea, Dumitru, *Studii eminesciene*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
Negoiţescu, Ion, *Poezia lui Eminescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995
Petrescu, Ioana Em., *Mihai Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, Iaşi, 1994
Vianu, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1930

EROS AND AGAPE IN VOICULESCU'S SONNETS

Iulia Ramona Marti
Phd Student, UMFST Tîrgu Mureș

Abstract:Co-existing and sharing their working tools, the philosophy and revealed religion display their knowledge of love in two ways: philosophy bears an original type of knowledge of love (Plato, the Banquet, eros), while religion conveys knowledge through love (John's Gospel, 21, 15-17, agape). Both forms of knowledge are embraced by V. Voiculescu, as he bestows the types of spiritual experiences to the poetic language that he spiritualizes, making it homogeneous, despite the existence of two types of knowledge (philosophical and religious). The present study looks at the way in which these types of knowledge converge (by unifying contradictions) within Voiculescu's sonnets, despite their contradictory nature.

Keywords: philosophy, love, eros, agape, experience

Odată ce lectura sonetelor voiculesciene (cu ale sale prime impresii) se retrage, pentru a lăsa loc memoriei să se adâncească acolo unde cultura universală o atrage, se deschide un timp străin oricărui gest critic, teoretic sau hermeneutic. Susținut de sprijinul Artei de care, paradoxal, părea că se desparte, sonetul trimite direct acolo unde iubirea este formulată în termenii (1) prezenței nemuririi și a binelui și ai (2) absenței credinței revelate prin figura Fiului. Așadar, reclamând patronajul unei Arte pe care, însă, nu îl demonstrează decât formal, sonetele voiculesciene se avântă în zona crepusculară pe care o frecevntează zeii atrași de lumina Ideilor și încetează să o mai frecventeze sfinții. Par a fi cai înaripați plămădiți din încercări eroice de a scurta distanța care-l desparte pe om de nemurire.
Lungul și anevoiosul drum către dobândirea asemănării cu chipul Tatălui ceresc este, în *Ultimele sonete*...de negăsit. Înlocuit cu travaliul de a crea o operă (viitorul rod al iubirii dintre poet și iubitul său), drumul ascetic către Dumnezeu își reconfigurează mediul de existență: calea minții către inima din care-i grăia Dumnezeu este acum calea dinspre o inimă mută către un trup al cărnii și al plăcerii; suspendarea timpului în momentele de contemplare a frumuseții divine este înlocuită cu fuga după timpul trecut odată cu fuga/trădarea celui iubit, fapt ce echivalează cu căderea în temporalitate – amintirea și dorul senzorial, rememorarea vorbelor deșarte; dialectica iubirii carnale care o evidențiază pe *eros* în umbra unei tot mai puțin perceptibile *agape* face ca sonetele să aibă aspectul unei îndrăzneli, reconfigurări de traseu, exces sau puseu senzorial.

Nicăieri poetul nu a răspuns mai bine condiției sale de creator. Liber și îndrăgostit de Ideea de Frumusețe, poetul își *înghesuie* Iubirea în versuri pe care le hrănește cu un fel aparte de frumusețe – frumusețea transfigurată din opusul ei; poetul devine iubitorul platonician care preschimbă trăsăturile iubitului, curățându-i-le prin jertfa inimii sale. Inima rămâne mută, îndatoririle ei fiind preluate de Poezie. Frumuseții trupești a tânărului, poetul îi adaugă Binele. Senzitivul este înălțat spre spiritual, gesturile trecătoare ale iubitului sunt nimicite de disponibilitatea eternă a iubitorului. Taina comună a celor doi iubiți se deschide odată cu ieșirea în lume a *copilului din flori*, care, asemenea lui Eros al Diotimei, este un daimon, un mijlocitor între oameni și zei.

Darul și povara poetului părăsit este Poezia, în care, însă, iubitul este prezent doar prin refuz, trădare, dispreț. Felul în care poetul le transformă pe acestea în iubire și credință țin de alchimie, de vrajă: „Disprețul tău, trădarea, îmi sunt trebuitoare (...)/Căci ele, printr-o vrajă,

sunt înseşi răsturnate, /Iubirea şi credinţa, pe dos şi blestemate!" (CLXI). Vraja poate fi sinonimă cu nebunia, acel dar oferit de zei spre fericirea îndrăgostiţilor fără de care iubirea nu poate să existe şi care naşte sentimente contradictorii: „Prins în aceste două simţiri învălmăşite, sufletul e covârşit de nefirescul stării sale şi e cuprins de furia de-a nu putea scăpa de ea."[1] Versuri precum „De ce mă laşi acuma? Te smulgi şi te dezlegi?/ (...)/Cum am să port eu singur poverile iubirii?" alcătuiesc o dialectică a iubirii din care poetul nu vrea şi nu trebuie să se salveze, nefirescul care i-a invadat firea fiindu-i, totodată, podoaba cu care transfigurează minciuna, lipsa. Durerea mântuitoare este punctul în care iubitorul şi iubitul se întâlnesc, aşadar orice prelungire a agoniei este totodată şi o prelungire a întâlnirii.

Poezia, prin faptul că vorbeşte neîncetat despre cel iubit (iubit, în ciuda moralităţii sale), vorbeşte despre un tip de frumos care corespunde divinului; prin analogie, existenţa poeziei însăşi este o dovadă a căutării continue a Frumosului, deci, a Nemuririi. Preoteasa din *Banchetul* enumeră treptele iniţiatice prin care un om o poate dobândi: căutarea şi găsirea unui partener tânăr şi frumos care să trezească doritorului de nemurire apetitul pentru *cuvântări frumoase,* multiplicarea trupurilor iubite, depăşirea fazei trupeşti a iubirii şi trecerea la etapa sufletească – iubirea unui suflet frumos, a unor acţiuni frumoase, şi, ultima treaptă – iubirea de cunoaştere.[2] Aventura spirituală la care se angajează iubitul matur/vârstnicul din sonete consumă fiecare treaptă – cunoaşte iubirea pătimaşă pe care o transcede şi o înalţă într-o iubire pentru sufletul *cu toane* al tânărului, pentru ca, ultimamente, să adopte postura martirului care, pentru cunoaşterea deplină, plăteşte cu preţul inimii. Inima vârstnicului strămutată în inima tânărului întregeşte făptura unui strigoi însufleţit de contemplarea Frumosului născut, aşadar, din propria-i mizerie. „Scheletul uriaşei, tristei noastre iubiri" (CCXLI) este Poezia, „un alb colos de versuri"(CCXLI), produs de pe o treaptă de cunoaştere „pe care nu mai e vorba de o frumuseţe sau alta, nici de vreo determinare de mod, de proporţie, de relaţie sau de durată, ci de frumuseţea de dincolo de lumea sensibilului şi a tranzitoriului, în sine simplă şi eternă, faţă de care toate frumuseţile din lume sunt doar reflexe şi umbre"[3].

Iubirea de tip agape, care în poezia religioasă este destăinuită, se tăinuieşte în sonete prin intermediul iubirii-eros, erotismul sonetelor fiind răspunsul cărnii la aceeaşi întrebare care este Iubirea.

Erotismul sonetelor se întâlneşte cu asceza poeziilor religioase doar în ceea ce priveşte intensitatea arderii lăuntrice pe care o simte cel care se destăinuie. Unul şi acelaşi, poetul este trup şi suflet, materie şi spirit. *Unica lucrare de viaţă* implică unificarea tuturor energiilor care dau viaţă şi ţin în viaţă, laolaltă, uneori în tensiune, alteori în armonie, trupul şi sufletul. Opera poetică voiculesciană este, în consecinţă, tot atât de senzuală pe cât este de spiritualizată.

Co-existând şi împrumutându-şi, rând pe rând, una alteia, instrumentele de lucru, filosofia şi religia revelată îşi etalează cunoaşterea raportată la iubire prin două moduri: filosofia are un tip original de cunoaştere *despre* iubire (Platon, *Banchetul*, eros), iar religia – cunoaşterea *prin* iubire (Evanghelia după Ioan, 21, 15 – 17, agape). Ambele forme de cunoaştere sunt îmbrăţişate de V. Voiculescu, îşi împrumută tipurile de experienţe spirituale limbajului poetic pe care îl spiritualizează, făcându-l astfel omogen, în ciuda existenţei a două tipuri de cunoaştere (filosofică şi religioasă). Chiar dacă par contradictorii, acestea se întâlnesc (prin unificarea contrariilor) în propria existenţă a poetului.

---

[1]Platon, *Phaidros,* Traducere, lămuriri preliminare şi note de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 95.
[2]Cf. Petru Creţia, *Despre iubire, Preambul,* în Platon, *Banchetul,* Traducere, studiu introductiv şi note de Petru Creţia, Ed. Humanitas, Bucureşti,1995, pp. 50 – 51.
[3]*Ibidem,* p. 51.

Două dintre episoadele istorice universale care au în centru tema iubirii sunt cele menționate mai sus – primul, scrierea *Banchetului* de către Platon, în care se aduce un elogiu zeului iubirii, *Eros*, iar al doilea – dialogul evanghelic dintre Simon Petru și Iisus, în care cuvântul *iubire* suportă două accepțiuni pe care limba română însă nu le cuprinde: *philia* și *agape*. Cei trei termeni greceşti, aşadar, surprind ceea ce V. Voiculescu experiază de-a lungul existenței sale, modelul platonician și cel christic figurând *împreună* în gândirea și simțirea scriitorului.

După ce, urmând propunerea lui Eriximah, cei prezenți la *sympósion* – Faidros, Pausanias, Eriximah, Aristofan și Agaton – vorbesc în succesiune în cinstea lui Eros, vine rândul lui Socrate să cuvânteze. Acesta consideră cuvântările predecesorilor săi frumoase, însă neadevărate, drept care își asumă rolul de a arăta adevărul; pentru aceasta, se folosește de propria lui experiență cu preoteasa Diotima, pe când fusese și el, la rândul lui, un Agaton, crezând că Eros este „un mare zeu și că se numără printre cei frumoși”[4]; prin relatarea dialogului dintre Socrate și Diotima celor prezenți la banchet, Platon construiește imaginea lui Eros ca daimon („tot ce este daimonic se află între zeu și muritor”[5]) care are puterea „de a tălmăci și de a împărtăși zeilor cele omenești și oamenilor cele ale zeilor: rugile și jertfele aduse de unii, poruncile date de ceilalți, precum și răsplățile jertfelor ”[6], născut din Sărăcia și Războinicul: „Moștenind-o pe maică-sa, se află mereu în lipsă de ceva. În schimb, de la părintele său îi vine faptul că năzuiește în tot chipul să dobândească lucruri frumoase și de preț, că este dârz, ajungător, plin de avânt, un vânător foarte priceput, născocind mereu câte ceva ca să-și atingă țelul, setos de cunoaștere și știind s-o dobândească, filozofând tot timpul, mare vrăjitor și vraci, u adevărat sofist.”[7].

Aşadar, Erosul platonician este un daimon care se află între cunoaștere și necunoaștere, iubitor de frumos, întotdeauna năzuind la nemurire (pentru aceasta, îndrăgostiții al căror *prisos de rodnicie* este trupesc vor zămisli copii, iar cei al căror *prisos de rodnicie* este sufletesc vor zămisli opere). Diotima enumeră treptele inițierii care trebuie a fi parcurse pentru ca omul să acceadă la nemurire: „Mai întâi cel care năzuiește la țelul cel mai înalt trebuie să se apropie, încă de tânăr, de cineva care are un trup frumos, și, dacă se dovedește că dă roade bune călăuzirea acelui om, să îl iubească numai și numai pe el, să dea naștere la gânduri și vorbe frumoase”[8]. Avansarea către posesia binelui (a nemuririi) continuă cu iubirea tuturor trupurilor frumoase și lepădarea de *atâta* dragoste pentru un singur trup, apoi cu înțelegerea faptului că „mult mai de preț decât frumusețea trupului este cea a sufletelor”[9]. Acestora li se adaugă iubirea pentru *purtări* și legi frumoase și iubirea de cunoaștere, de unde – eliberat ca un sclav de o singură frumusețe, va dobândi dragostea pentru un singur tip de cunoaștere, aceea a Frumosului unic și deplin.

Frumusețea la care se ajunge prin Iubire „este veșnică, nu e supusă nașterii și pieirii, nu sporește și nu se împuținează (...). Toate celelalte frumuseți sunt părtașse la ea, dar în astfel de chip încât nașterea și pieirea acestora nu duce nicidecum la vreo creștere sau la vreo scădere înlăuntrul Frumuseții, pe care toate acestea o lasă neschimbată”[10]. Erosul platonician impune un traseu ascendent care se revendică din sânul frumuseții pieritoare pe care sufletul trebuie să o cunoască și să o consume pentru a ajunge la *învățăturile frumoase* și, prin acestea, la învățătura despre Frumusețe.

[4]Platon, *Banchetul*, ed. cit., p. 123.
[5]*Ibidem, p. 125.*
[6]*Ibidem*
[7]*Ibidem*, p. 126.
[8]*Ibidem*, p. 136.
[9]*Ibidem*, p. 137.
[10]*Ibidem*, p. 138.

Nemurirea este capătul unui drum în care cel ce se încumetă a-l parcurge are nevoie de un partener, „de unul care potrivit postulatelor enunțate: trebuie să fie frumos și la trup și la suflet. Prezența lui îl stimulează, spiritul lui, preaplin și dornic să procreeze se revarsă îmbelșugat asupra iubitului, pe care îl instruiește pe calea virtuții. Împreună zămislesc copii frumoși și nemuritori: mari poeme”[11].

V. Voiculescu scrie în iarna lui 1944 poemul *Symposion*, revizitând spațiul pe care cu ani în urmă îl considera uitat, părăsit: filosofia lui Platon. După cum mărturisește însuși autorul, filosofia, în loc să-l îndepărteze, îl apropie de credință, constituind nu *lumina,* ci o calitate a ei, de aici lipsa de discontinuitate sau de nepotrivire a poeziilor de factură religioasă și a celor de natură speculativă. Con-locuirea celor două influențe se prezintă, așadar, fără scandal. Retragerea aparentă a Dumnezeului creștin din unele poezii este vocea aceluiași Dumnezeu care îi vorbește scriitorului în altele – care preamăresc aceeași Frumusețe. Polifonia reprezintă, de fapt, tonurile diverse și complexe ale aceleiași voci, care cunoaște și recunoaște Adevărul oriunde i se arată.

Symposionul lui V. Voiculescu debutează prin cunoscuta (în lumea Antichității grecești) pereche antinomică tinerețe – bătrânețe. „Bătrânul hâd” este Socrate, iar tânărul frumos este Alcibiade, cunoscuți nouă, așadar, din *Banchetul* lui Platon. Ceea ce-i leagă pe cei doi este iubirea, pe care tânărul pare a o învăța din *spusele* Diotimei: „Alcibiade, palid zeu, stă lângă/Diotima, iubirea să-l învețe” (*Symposion*). După cum se poate observa, scriitorul nu intră în sfera relației de dragoste dintre Socrate și Alcibiade dintr-un soi de precauție, de delicatețe a ancorării într-un prezent complet diferit de cel al rânduielii sociale din Atena anilor 400. De aceea, ce nouă ne apare ca o antinomie, în Grecia antică era o normală completare.

În Prologul care întâmpină opera amintită a lui Platon, Petru Creția vorbește despre *pederastia antică,* subliniind că „iubirea despre care se vorbește în dialog este exclusiv aceea imanentă unei relații homosexuale între bărbați, și anume unei subspecii a acesteia, singura existentă și acceptată în lumea aceea: *paid-erastia,* iubirea unui om mai vârstnic pentru un adolescent încă abia ajuns la pubertate”[12]. Voiculescu îl pune pe Alcibiade în relație cu Diotima, însă persoana care îl învață iubirea este Socrate.

Banchetul lui Platon cuprinde și o scenă în care Alcibiade apare mai târziu la întrunirea doritorilor de petreceri și, în loc să-i facă un elogiu lui Eros, îi aduce un elogiu lui Socrate. Între Socrate și Alcibiade era o diferență de douăzeci de ani, unul era copleșitor, vrăjitor și ademenitor, celălalt – frumos, năzdrăvaș, sfidător, ceea ce i-a atras pe ambii într-o relație senzuală. Cel care conduce jocul seducției este Socrate; acesta îl atrage pe Alcibiade în casa lui, goală de orice altă prezență, și tânărul este dispus la a-l iubi trupește pe pedagogul său. Urmează, însă, refuzul lui Socrate, al cărui tâlc este grăitor: nu se poate cumpăra adevărata frumusețe cu frumusețea trupului. Alcibiade își expune ofensa în văzul lumii, arătând că dragostea pentru Socrate nu a dispărut odată cu refuzul acestuia. Expunerea lui Alcibiade arată și puterea educativă a daimonului erotic, care însă îl surprinde pe Alcibiade pe treapta iubirii trupești, în timp ce Socrate urca drumul contemplativ al Ideilor: „Și, poate, după eșecul relației lui erotice, l-a văzut și mai *frumos* în inaccesibilitatea lui și în noblețea răcelii sale.”[13]

Poetul aseamănă ceremonia conversației cu un stup în care cuvintele cuvântătorilor produc polen, cel care preface colbul în miere fiind Socrate: „Amarul colb cu izuri felurite/Ce risipiră buzele-nflorite/Socrate-l strânge și-l preface-n miere.”(*Symposion*) Ceea ce poetul reține despre Eros din desfășurarea banchetului este produsul lui calitativ – cuvântul filosofic despre Frumusețe. De aceea, Diotima și Socrate se suplinesc pentru a înfăptui, împreună, actul

[11]Petru Creția, în *Preambul, Despre iubire, op. cit.*, p. 50.
[12]Petru Creția, *Ibidem,* pp. 7 – 8.
[13]*Ibidem,* p. 64.

educativ pe care-l dăruiesc tinerilor. Poetul se arată admirativ-intrigat de modalitatea prin care filosoful hâd și nătâng a reușit să strângă în jurul lui „tot ce-i ardoare, vis și frumusețe(*Symposion*)", această atitudine semnalând că bătrânul Socrate se poate constitui într-un model existențial.

Cuvântarea comediantului Aristofan aduce în atenția participanților la conversație mitul androginului, conform căruia „oamenii erau de trei feluri, nu de două ca acum, de fel bărbătesc și de fel femeiesc, ci și de un al treilea fel, care era părtaș la firea fiecăreia dintre cele două"[14]. Pentru că mândria androginilor era nemăsurată, Zeus îi cere lui Apollo să-i despice în două și apoi să-i plămădească astfel încât fiecare să aibă două mâini, două picioare etc.. Zis și făcut, Apollo îi taie pe oameni în două și apoi îi recompune, rezultând oameni pierduți unii de alții, rătăciți, care se căutau și încercau să se reînsumeze. Forța reunificatoare este dragostea, „care ne aduce înapoi la starea noastră dintâi, îngăduindu-ne ca, din doi, să redevenim iarăși unul"[15], care „nu este altceva decât un nume pentru dorința noastră pătimașă de a fi din nou întregi."

Apărută în volumul din 1939*, Întrezăriri*, poezia *Androginul* îl prezintă pe omul bărbătesc-femeiesc care-și are obârșia în lună, care ține „cumpăna-ntre suflet și-ntre carne", care poartă „amândouă cheile plăcerii", omul încă nedezbinat de mânia lui Zeus. Neatins de despărțirea firii sale în două, androginul voiculescian se păstrează deplin și pur, conservându-și tăria tainei sale – fecioria.

Versurile prin care arată că nu cunoaște jugul crucificator al împreunării, „Ci pururi zămislesc numai cu mintea" se aseamănă cu versurile care îndeamnă la asceză, la despătimire. Spre deosebire însă de acestea, în *Androginul* poetul își află originea în „alba-ntâietate", de unde coboară însumând în sine „potrivnice silințe". Aceleași contrarii care se atrag într-o deplină armonie, pe care poetul le transfigurează în figura androginului. Poetul se folosește de acest mit pentru a-și extinde, în creația poetică, propria-i fire profund marcată de elanuri antagonice pe care, în timp, și le cultivă și și le îmblânzește.

Truda sa către nemurire este truda de a-și cultiva firea, de a și-o păstra în echilibru între soare și pământ, între instinct și rațiune, între *eros* și *agape*. Proces perpetuu și nicidecum stare, nemurirea este pentru Voiculescu ceea ce a fost și pentru Platon: „o lucrare fără de sfârșit"(*Nemurirea*). În acest context, *Ultimele sonete...* apar ca o derogare de la unele sarcini/norme, ca o renunțare forțată de la echilibrul primordial, ca o tentaivă de a ajunge la nemurire prin intermediul iubirii de tip *eros*. În *Ultimele sonete...,* androginul este despicat, ruptura s-a produs, iar reîntâlnirea atrage cu sine surpriza unei totale și dureroase nepotriviri. Pierdută condiția androginului, Erosul rămâne un daimon care nu mai reface legătura tainică, originară, ci mijlocește un alt tip de relație, compensator, acela dintre Poet și Poezie.

În sonete, poezia este trupul cărnii pe care androginul nu o poate săruta din pricina acelui *amor intellectualis* pe care-l practică și Socrate, atunci când îl refuză pe Alcibiade. Fecioria este rezultatul iubirii cu mintea, nu cu trupul, este paza echilibrului, tăria celui care consimte la domnia unității depline în univers. Fecioria este ușa atelierului de artist care stă încuiată, spre a-și apăra „stăpânul scump din casă"(*Inscripție pe ușa unui atelier de artist*). Dacă în anii 40 ușa atelierului (de fapt, inima poetului) nu a fost deschisă vreodată de un geniu sau un sfânt („Nu m-a deschis vreodată un geniu sau un sfânt"), după mai bine de un deceniu, paza a slăbit, genialitatea și frumusețea tânărului ștergând, dintr-o privire, orice zid de apărare.

La Platon, inițierea prin iubire (prin Eros) înseamnă experiența metafizică a ideii de Frumos pornind de la iubirea trupească, niciodată oprindu-se însă la aceasta. Trupul este un purtător de frumos, dar nu Frumosul însuși. Confundându-se cu *philia* în *Phaidros*, *erosul* este

[14]Platon, *op. cit*., p. 102.
[15]*Ibidem,* p. 105.

ceea ce pune capăt chinurilor iubitului: „dragostei din celălalt îi răspunde în el o dragoste-pereche. Dar de numit, el nu o numește astfel, ci o socotește a fi prietenie”[16].
Prietenia ca act de iubire este prezentă și în episodul biblic care-i are în centru pe Iisus și pe Petru. În Evanghelia după Ioan, Cap. 21, 15 – 17, limba greacă folosește denumiri diferite pentru cuvântul *iubire,* astfel încât, deși în limba română există perechea *Mă iubești? –Te iubesc!,* greaca păstrează *Agapaos me*? *– Philo te.*[17]

Astfel, dacă *erosul* este termenul folosit de Platon pentru a desemna dragostea ascendentă către Frumusețe, dragoste care se pierde dacă obiectul *supus* iubirii nu întrunește condițiile binelui și frumuseții (altfel spus, pentru a fi iubită, persoana trebuie să fie frumoasă și să urmărească, prin faptele sale, binele), cuvântul *agape* este denumirea creștină pentru dragostea descendentă a lui Dumnezeu care își iubește creația mai presus de aspectele/calitățile ei, indiferent de natura faptelor ei. Teologul protestant Anders Nygren[18] analizează cei doi termeni reliefând dinamica mișcării lor – ascendentă în cazul iubirii de tip *eros* și descendentă în cel al iubirii de tip *agape*, centrată pe truda omului de a câștiga mântuirea în cazul celei dintâi și liberă, harică și deplină în cazul celei de-a doua.

Împlinirea de tip ascendent a erosului se distinge de revărsarea descendentă a iubirii creștine: „erosul își are originea în lipsă, agape în plinătate; erosul este semnul nedesăvârșirii firii omenești, agape dovada perfecțiunii dumnezeiești. Erosul exprimă dorința de înlăturare a lipsei prin ridicarea la contemplarea lumii suprasensibile a frumosului veșnic și impersonal, agape dezvăluie dispoziția lui Dumnezeu celui viu și personal de a se apleca dăruitor asupra făpturii Sale. De aceea erosul e neliniște și frământare, agape e seninătate în nesfârșita bucurie a dăruirii.”[19]

Intersectându-se în *Ultimele sonete...,* cele trei tipuri de iubire – *eros, philia* și *agape* nu sunt prezentate în conflict, ci în tensiunea specifică unui travaliu de unificare a lor. De la un capăt la celălalt, sonetele mărturisesc setea iubirii pătimașe pe care o poate stinge doar *agape*, prin virajul radical dinspre carne spre spirit. Continuând să existe, erosul devine părtaș al iubirii divine, fiind un ingredient care îi amintește persoanei de lumea simțurilor, plină de capcane; foamea existențială („sacra foame”, *CLVII)*, însă, nu-i poate fi astâmpărată de aceasta sau exclusiv prin aceasta, fiind necesară desăvârșirea prin duh („Mă-nfățișez cu duhul, nu te sărut pe gură”, *CLVIII*). Poetul se transformă, astfel, într-un itinerant care cunoaște pasiunea, ca semn al vremelniciei, dar și re-cunoaște darul *dragostei eterne*. Capacitatea de a-i accepta acesteia trădarea și nimicnicia („În dragostea eternă ea trebuie sorbită/Cu tot ce are-n funduri - și perle, și noroi”, *CCIX)* suportă asemănarea cu iubirea jertfelnică a lui Iisus Hristos care, în ciuda păcatelor lumii, a salvat umanitatea de la moartea eternă. Poetul adună laolaltă, inseparabile, frumusețea care trebuie adorată și splendoarea lăuntrică, aceasta din urmă fiind urmă a divinității din noi, fără de care omul rămâne nedesăvârșit, „înaltă ipostază a cărnii trecătoare” (*CCXIV*).

La fel cum în proză, magicul este un pretext pentru a se contura artistic ideea credinței, în *Ultimele sonete...*erosul este un mijloc prin care poetul preamărește, de fapt, iubirea de tip

---

[16]Platon, *Phaidros,* Traducere, lămuriri preliminare şi note de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 102.
[17]*„Deci după ce au prânzit, a zis Iisus lui Simon-Petru: Simone, fiul lui Iona, Mă iubeşti tu (agapaos me) mai mult decât aceştia? El I-a răspuns: Da, Doamne, Tu ştii că Te iubesc (philo te). Zis-a lui: Paşte mieluşeii Mei. Iisus i-a zis iarăşi, a doua oară: Simone, fiul lui Iona, Mă iubeşti (agapaos me?)? El I-a zis: Da, Doamne, Tu ştii că Te iubesc (philo te). Zis-a Iisus lui: Păstoreşte oile Mele. Iisus i-a zis a treia oară: Simone, fiul lui Iona, Mă iubeşti (phileis me?)? Petru s-a întristat, că i-a zis a treia oară: Mă iubeşti? şi I-a zis: Doamne, Tu ştii toate. Tu ştii că Te iubesc (philo te). Iisus i-a zis: Paşte oile Mele.”(Ioan 21, 15 – 17)*
[18]Anders Nygren, *Agape and Eros,* Part I *A Study of the Christian Idea of Love,* Part II *The History of the Christian Idea of Love,* trad. Philip S. Watson, S.P.C.K., London, 1957, p. 210.
[19]*Scrieri alese. Volum Omagial*, Colecţie îngrijită şi editată de Pr. Prof. Ioan Ică, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2006, pp. 462.

agape. Aventura spiritului în ispitele cărnii lasă urme adânci în sufletul poetului, însă tocmai acea adâncime a rănii este poarta prin care comunică iubirea divină cu disponibilitatea de mântuire a celui rănit. Supunerea poetului în fața agoniei este încărcată de Frumusețe, reamintind încă o dată de Frumusețea celui care se dă jertfă pe Sine Însuși.

Ajungând să reprezinte un Principiu divin, fiind insuflată de iubirea care se dăruiește necondiționat obiectului ei, iubirea din sonete este mai presus de formă, de divizare de gen sau de plasare în timp și în spațiu. Aceste două coordonate – timpul și spațiu, sunt prezente doar pentru a sublinia situarea distinctă a celor care au fost separați și care, după actul plin de cruzime al lui Zeus, nu se (re)găsesc: „Iubirea mea se-ntinde în timp, a ta în spațiu"(*CCII.)*Dincolo de stabilirea unor referințe în masculin și/sau feminin, iubirea este act, este dăruire mai presus de dar; iubitul este semnul masculin al formei pe care o împrumută carnea „uitucă și alunecătoare" (*CCIII)*, în sonete fiind cel care risipește preaplinul pe care poetul i-l dăruiește.

BIBLIOGRAPHY

Crainic, Nichifor, *Nostalgia paradisului,* Ediție cu un studiu introductiv de Dumitru Stăniloae, Postfață și note de Magda Ursache și Petru Ursache, Fișă bibliografică de Alexandru Cojan, Editura Moldova, Iași, 1994

Crainic, Nicolae, *Sfințenia – împlinirea umanului (curs de teologie mistică) (1935 – 1936),* ediție îngrijită de Ierod. Teodosie Paraschiv, Editura Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1993

Nygren, Anders, *Agape and Eros,* Part I *A Study of the Christian Idea of Love*, Part II *The History of the Christian Idea of Love,* trad. Philip S. Watson, S.P.C.K., London, 1957

Oprea, Marius, *Adevărata călătorie a lui Zahei, V. Voiculescu și Taina Rugului Aprins,* Cuvânt înainte de ANDREI PLEȘU, Editura Humanitas, București, 2008

Platon, *Banchetul,* Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, Ed. Humanitas, București,1995

Platon, *Phaidros,* Traducere, lămuriri preliminare și note de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, București, 1993

Scrieri alese. Volum Omagial, Colecţie îngrijită şi editată de Pr. Prof. Ioan Ică, Editura Renaşterea, Cluj-Napoca, 2006

Scrima, André, *Experiența spirituală și limbajele ei,* volum îngrijit de Anca Manolescu în colaborare cu Radu Bercea, cuvânt înainte de Anca Manolescu, traducere din franceză și engleză și note de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2008

THE CONSTANTS OF PERFECTION IN THE POETRY OF RADU STANCA

Dan Pătrașcu
PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: *An overview of Radu Stanca's poetic work reveals an artist who perfectly masters the poetry's tools from the beginning to the end of his work. The singular tone of the lyrics, their musicality, the original poetical images, the resumption of themes and their deepening, the creation and the suggestion of a range of emotions and feelings, are as many representations of what we called the constants of poetic perfection in the case of Radu Stanca. The complexity of his poetry resides paradoxically in a preservation of the form simplicity, constantly enriched with a broadening of the thematic perspective.*

Keywords: poetry, sentiments, tonality, literary themes, motifs.

O privire de ansamblu asupra operei poetice a lui Radu Stanca relevă un artist care stăpânește perfect, de la începutul până la sfârșitul operei, uneltele poeziei. Tonalitatea unică și inconfundabilă a versurilor, muzicalitatea acestora, țesătura imaginilor poetice, reluarea unor teme și aprofundarea lor, crearea și întreținerea sugestiei într-o gamă nuanțată de emoții și sentimente, constituie reprezentări a ceea ce poate fi definit din perspectiva existenței unor constante ale perfecțiunii poetice.

Complexitatea poeziei lui Radu Stanca rezidă în mod paradoxal dintr-o conservare a simplității formei și mijloacelor poetice, îmbogățită cu o lărgire a perspectivelor tematice. Ceea ce s-a observat în legătură cu lirismul lui Radu Stanca stă mai ales sub semnul obiectivării în balade, specie care se legitimează aparte cu numele poetului în literatura română. Pe de altă parte, acest aspect al operei nu este și singurul, lirismul subiectiv completând concentric un discurs liric surprinzător de curgător și unitar. Pentru Radu Stanca poezia devine un mod de a trăi, de a percepe lumea printr-un filtru liric unic. Biografia poetului, moartea lui prematură, îi consolidează opera, ca în cazul lui Eminescu, pe care G. Călinescu îl considera un poet „sigilat de destin". Vorbind despre acest aspect, Liviu Rusu afirmă în *Estetica poeziei lirice*: „Acest fior liric nu se manifestă ca ceva incidental, ci ca un rost de a fi, ca un destin. Este vorba deci de un *destin poetic*, care constă din faptul de a scruta ascunzișurile eului după un sens care nu se poate desprinde din aspectele superficiale ale lumii. Poezia lirică nu este simpla expresie a unui suflet, ci este un mod de a trăi, un mod de a realiza un destin inerent ființei brăzdate de fiorul neliniștitor"[1]. Și Nicolae Balotă constată intersectarea poeziei cu destinul în cazul lui Radu Stanca: „Dacă există un destin al poeților, acesta e, fără îndoială, un vânător de soi, meșter în întinderea curselor și surprinderea făpturilor alese. Marii poeți cad, parcă, întotdeauna, într-o cursă ce le-a fost *anume* pregătită. Citind și recitind baladele lui Radu Stanca, ți-este dat să recunoști, cu admirație și pietate, cu câtă îndemânare Poezia și-a ales victima sa, cum a atras-o spre locurile ce i le desemnase și cum, în cele din urmă a răpus-o"[2].

O constantă poetică esențială în poezia lui Radu Stanca este iubirea, construită din subtilități ale gesturilor așteptării, apropierii, împlinirii și despărțirii. De asemenea, sentimentul iubirii se dezvăluie într-o problematică existențială mai amplă, de la aventura vieții străjuite de moarte, până la teama pierderii iubitei, iubirii sau pierderii de sine. Discursul

[1]Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru literatură, București, 1969, p.102.
[2] Balotă, Nicolae, *Umanități*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 393.

poetic se dezvăluie delicat, într-o succesiune de gesturi perfect studiate, într-un decor la limita dintre realitate și scenografie. Ceea ce omogenizează discursul liric este o muzică omniprezentă o suită de tonuri înalte, evocatoare, care dispersează sensurile comune, esențializându-le.

Mișcările iubitei, gesturile ei, vorbele sau tăcerea, sunt elemente care alcătuiesc un univers al apropierii, deopotrivă liniștitor și tulburător, amintind atmosfera bacoviană din *Decembre*: „Fă focul şi preumblă-te prin casă/Fără să spui nimic, nici un cuvânt.../ Vreau să mă simt la tine ca acasă,/ Să nu simt frunzele cum zboară-n vânt…" (*Frunze, Elegie de toamnă*)[3]. Tăcerea este un laitmotiv, tăcerea iubitei este când ocrotitoare, când ispășitoare, consecință a îndepărtării iremediabile: „Taci, să s-audă noaptea care vine! / Taci, să s-audă pasul ei sfios! / De-acum începe-alt glas să cânte-n mine. / De-acuma glasul tău e de prisos// Nu tulbura cu sunetele tale / Această gravă muzică de sus, / Mai bine taci sub vastele portale / Sub care stai cu umărul adus" [4] (*Silentium nocturn*). Lumina iubirii ar trebui să fie mai sublimă decât cea a stelei polare, iar sentimentul ar trebui să preia în mod ideal calitățile astrului, statornicia și puritatea: „Statornică stea! Nemișcată și pură! / Când oare putea-voi să văd în adâncul / Luminii din tine, o mult mai sublimă / Lumină: iubirea!" [5] (*Ca steaua polară*).

O apariție nocturnă stranie dezvoltă apariția unui înger frumos și sinistru. Mai interesantă este desfășurarea ulterioară a ideii poetice, Iubita (maiestuoasă, prin majusculă) nu este trezită, pentru că l-ar fi certat sau ar fi râs de el (interesante anticipări legate de *trezirea* din somn și *râsul* compătimitor al iubitei care ar fi trebuit să-i aline chinul vedeniei). În aceste condiții, rămâne să-și ducă singur povara coșmarului nefiresc de real: „Azi noapte, la lumina unui fulger / Am deslușit, din pat, pe întuneric, / Holbându-se asupra mea, himeric, / Cel mai frumos și mai sinistru înger. // […] Te-aș fi trezit, Iubito, dar mi-era că / M-ai fi certat sau ai fi râs de mine. / Și m-am zbătut atunci, de rău, de bine, / Până în zori, când ziua se dezghioacă. // Acum e zi. Lumina ca un greier / Tot țârâie-mprejur cu mii de șoapte, / Însă acea imagine de-azi noapte / Îmi stă mereu în ochi, în trup, în creier..."[6] (*Nesomn*). Interesantă aici este metafora complexă a revărsării luminii, care ca un greier „ţârâie-mprejur cu mii de şoapte." Imaginea persistă şi pare mai dureroasă, mai acutizată de lumină, fiind înfiptă în ochi, trup şi creier. La un alt nivel de interpretare, aceasta poate fi chiar imaginea angelico-demonică a iubirii, amestec de apropiere și îndepărtare, întuneric și străfulgerare.

În *Cântec de leagăn* contemplarea somnului iubitei este liniștitoare, *tăcerea idolatră* a vegherii aduce cu sine o contemplare a trupului care, văzut ca o *insulă a grației*, dezvăluie frumusețea feminină în stare pură: „Când dormi eşti mai frumoasă decât trează. / Deci lasă-te, iubita mea, - ntre perne /! / Cu tine armoniile eterne / Se-nchid în crisalide şi-ncetează.// […] Eu stau într-o tăcere idolatră/ Şi, contemplându-ţi somnul plin de pace, / Văd cum îţi ies din vălurile-opace / Suavii melci ai trupului de piatră, // Cum, pe-albitura patului tău moale / Învălurit de briza respiraţiei, / Ţi se mulează ţărmurile goale / Întocmai ca o insulă a graţiei"[7].

Într-un text construit sub forma lamentației unui poet, iubita este *lumina tristă* și *uimirea*, constatare a încă unui mare mister insolubil al acestei lumi: „Pe tine te laud, prea frumoaso, pe tine / Şi ţie, prea tainico, ţie mă-nchin, / Căci tu eşti lumina ce stă trist pe mine / Şi tu eşti uimirea de care sunt plin. // […] Iar eu mă-învârtesc în zadar lângă podul / Ce stă ridicat ca un deget în vânt / Şi nu ştiu-n ce fel i-aş putea tăia nodul / Şi nu ştiu-n ce fel aş

[3] Stanca, Radu, *Versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 174.
[4] Stanca, Radu, *Versuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 133
[5] Idem, p. 89.
[6] Idem, p. 80
[7] Stanca, Radu, *Doti*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011, p. 342.

putea să te cânt”[8] (*Lamentația poetului pentru iubita sa*). Singura posibilitate rămâne cântecul, muzica poeziei, căutarea de a fixa prin cuvânt ființa translucidă, de aer a iubitei.

De altfel, acest motiv al iubitei translucide, decantate în urma unui proces alchimic apare în mai multe texte: „Și iată că-ntr-o noapte izbuti! / Căci distilat prin zeci de eprubete / Lichidul cu reflexe albăstrii / Iscă un fum cu forma unei fete, // O fată cu păr lung, de abur pur, / Cu sânii goi, săltând ca niște valuri, / O negură dansând jur împrejur / Într-o profuzie stranie de voaluri.”[9](*Baladă studențească*). Întrebările reușesc să prindă înlăuntrul lor ființa de aer a iubitei, fiind un amestec de ingenuitate și delicatețe a eului, care caută izvorul frumuseții feminine: „De ce dai voie vântului să umble / Prin părul tău și să ți-l răvășească? / E mângâierea lui, făcută-n tumbe, / Mai caldă, mai suavă, mai cerească”?[10] (*De ce dai voie vântului*).

Casa cea nouă devine un spațiu al depozitării uriașului avut al iubirii, elementele ce-l vor compune sunt toate importante, deși aparent banale, prin puternica forță de atracție gravitațională a sentimentului care creează microuniversul: „Hai să ne azvârlim, din prag, privirea / Și să vedem cam ce-ar fi de făcut; / Pe unde-o să ne-ngrămădim iubirea, / Unde-aranjăm acest uriaș avut…// […] Pe prag și pe podele vom întinde / Al bunei înțelegeri larg covor, / Atingerea lui caldă va desprinde / Din pașii noștri spinii grijilor…”// (*Inscripție pe un bon de repartiție*)[11].

Iubirea sfârșită, rod al unei neconcordanțe ideal (masculin) - material (feminin), se dizolvă într-o imagine a iubitei care preferă faptele *himerelor* și *poveștilor*. O constatare tristă a unei morți în viață, a unei împuțineri sufletești. Cuvintele care au făcut posibilă lumea iubirii nu mai sunt de ajuns: „Prin urmare, nu mă mai iubești! / Nu mai vrei comori înflăcărate, / Vrei de-acum comori adevărate. / Fapte, nu himere și povești”// Zici acum că toate-au un sfârșit. / Zici acum că toate-au fost doar planuri ... / Vrei, pesemne, dincolo de geamuri / Să mă faci să cred că ai murit… (*Epigramă*) [12]. Din minunile iubirii rostite, rămâne amintirea tristeții *monocorde*, a celor care rămân, în ciuda apropierii, străini: „Ai dreptate. Alte limbi vorbeam / Și-alte zări țînteam pe-aceleași vorbe // Sub triste ți și lacrimi monocorde / Două frunți străine-ncrucișam”[13]. Într-un alt text, esențial pentru lirica lui Radu Stanca, sentimentul iubirii metamorfozează străinul într-o imagine a celui care devine atât de apropiat încât destinele se confundă: „Străinule, intrat aici hoțește! / Hoinarule, căzut în mreaja mea! / Ia-mi palma desfăcută și citește: / Nu soarta mea e-n ea, ci soarta ta!”[14](*Doti*).

În alte texte, poate fi observată o tematică gravă, metafizică, căreia i se subsumează permanent iubirea. Astfel, *tristețea*, *inima neagră*, *visarea*, devin componentele unei stări poetice care declanșează reflecția: „O să rămâi în mine și după ce-o să pleci, / La fel de nepătrunsă, la fel de-mbietoare, / O insulă ciudată cu drumuri și poteci / Ce nu duc nicăirea sărmana mea plimbare”. // O să rămâi în mine și după ce-o să zbori / Din inima mea neagră, ca un canar din cușcă. / Tristețea mea ciudată te va ochi și-n nori; / Tristețea mea țintește mai bine ca o pușcă. // Și te-aș zări oricâte costume ai schimba, / Oricâte măști ți-ai pune să nu te pot cunoaște. / Visarea mea – din sute de mii te-ar descifra. / Tristețea mea – din sute de mii te-ar recunoaște”[15] (*Poem*).

O enciclopedie de gesturi ale iubirii, aduceri aminte ale fericirii împreună, este cuprinsă în *Anacronism romantic*: „Cum? Mai alergi şi-acuma pe ţărmuri s-asculti marea? / Acele-apusuri roşii şi-acum le mai priveşti? / Tot îţi mai faci cu grijă la ora 5 plimbarea, / Tot

[8] Stanca, Radu, *Versuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 139
[9] Idem, p. 72.
[10] Stanca, Radu, *Doti, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2011*, p. 344.
[11] Idem, p. 301.
[12] Stanca, Radu, *Versuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 158
[13] Idem, p. 158.
[14] Idem, p. 38
[15] Idem, p. 85.

îţi mai iei umbrela de soare când citeşti?" Evocarea gesturilor obișnuite ale iubitei devine, prin antiteză, motiv de strigăt disperat, constatare a trecerii, dizolvarea a visurilor, pierdere în moarte: „N-ai încă sensul morţii, nu simţi ce se petrece? / Nu vezi că viața fuge din noi ca un tâlhar? / Că vasele cu visuri au început să sece / Și nu mai pot să umple nici un pahar măcar"? Teama de toamnă, frica metafizică de moarte, aduce cu sine înstrăinarea, eul pare blocat într-un spațiu aflat la granița dintre propria interioritate și lume: „Ne apropiem de toamnă cu fiecare seară / Și-abia mai poate lampa răzbate până-n drum. / Mi-e frică lângă geamuri să mai privesc pe-afară / Şi teamă-mi-e şi-n mine să mai privesc acum"[16].

În *Frunze*, prezența iubitei apără de urgia toamnei, a stingerii și a morții: „Fereşte-mă în preajma ta, de vasta / Urgie-a toamnei care bântuie…/Și nu mă întreba în noaptea asta/ De ce mă înspăimântă frunzele…" Imaginea toamnei *funerare* și angoasa legată de grămezile de frunze moarte apare (și) în *Invocație*: „Apropie-te-n tăcerea de toamnă funerară! / Îți voi deschide poarta și-ți voi aşterne-n drum / Grămezi de frunze moarte, pe care ca pe-o scară / Să poți urca la mine prin negură și scrum"[17].

Migrarea biograficului către poezie se face într-un text care reflectă lupta interioară, tristețea perpetuă, la aniversare. Nicio bucurie, nicio stare de împlinire, doar adevărul crud al trecerii este cuprins în aceste versuri: „De pretutindeni, ca o neagră fiară, / M-amenință tristețile mereu. / Lupt veşnic când cu cei de dinafară, / Când cu cei tainici dinăuntrul meu" (*5 martie 1950*)[18]. Viața este un asediu continuu, nimic nu se întâmplă, niciun semn nu străbate dincolo de crestele vieţuirii: „De nicăirea nici un fel de veste. / De nicăirea nici un semn sau sfat. / Și totuşi se-mplinesc pe-aceste creste / Treizeci de ani de când sunt asediat"[19].

Zeul, Îngerul, Demonul se prăbușesc, într-o simbioză perfectă, fețe diferite ale unei singure înfățișări: „Sunt singur ? Suntem doi? O clipă / Sau o vecie? Diavol? Înger? / Bat cu ardoare din aripă, Dar nu mă-nalţ deloc, ci sânger. // Și cad pe culmile semețe / Răpus de-atâta încordare, / Zeu blestemat cu două fețe / Și-o singură înfățișare" (*Horoscop*)[20].

În multe texte, moartea nu mai poartă încărcătura tragică a suferinței, dimpotrivă, este imaginată ca o alunecare senină, o îmbinare de frumusețe și puritate: „O! Cine-ar fi spus c-aşa e sfârşitul! / Credeam c-o să fie cumplit, dureros. / Când colo, sfidând la amurg răsăritul, / Fu cum nu se poate mai pur, mai frumos". *Zborul curmat* se desfășoară într-un univers medical în care sora zâmbește și se aude vocea-chemare a unui Dumnezeu văzut ca marele nopții chirurg: „Întins, învelit într-o mare lumină / Stăteam, aşteptând să-mi iau zborul curmat. / Priveam uneori către sora blajină / Şi ea îmi zâmbea cu un aer ciudat. // Și totuși sfârșitul era. Căci în vreme / Ce soarele meu înclina spre amurg, / O voce din cer începu să mă cheme. / Era vocea marelui nopții chirurg"...[21] (*Elegie*). La fel, în *Post-mortem*, ideea ieșirii din viață nu este întunecată, ci dimpotrivă, este o imagine suavă, cu reverberații argheziene, a împăcării cu sine: „Nu e nimic mai simplu ca această / Plecare-n noaptea putredă ca scrumul. / E ca și cum ai da deodată drumul / Unui canar din tine pe fereastră"[22]. Într-unul din ultimele texte ale poetului, moartea este conturată în tuşe groase, fiind o cruntă imagin(ar)e a trupului descompus și a încremenirii: „Ochii bătuţi de aripile pleoapei / Azi au în ei nisip și nu se mișcă. / În inimă, crezând că-i măr, un vierme / Se zvârcolește greu cuprins de-otravă". […] De-a dreapta mea-ntunerec, întuneric / De-a stânga mea. / Dar eu mă-ntreb tăcut: o! cum se face / Că nu mă obosește nemișcarea"?[23] (*Cu luntrea mă strecor prin apa morţii*).

[16] Idem, p. 172.
[17] Stanca, Radu, *Doti*, Editura Cartea Românească, București, 2011, p. 90.
[18] Stanca, Radu, *Versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 149.
[19] Idem, p. 149.
[20] Idem, p. 100.
[21] Idem, p. 169.
[22] Stanca, Radu, *Doti*, Editura Cartea Românească, București, 2011, 250.
[23] Op. cit. p. 256.

Experiența muririi se decantează în mărturisirea unor spaime și temeri care revelează poetic lumea de dincolo: „Ce mă-nspăimântă e: ultima zi, / Ultimul ceas, cea de pe urmă clipă, / Când, doborât pe culme, nu voi ști / Ce m-a lovit: un vânt sau o aripă?// Ce mă-ngrozește e: primul minut, / Primele zile, cel dintâi mileniu / Pe care-l voi petrece-acolo mut, / Legat la ochi de-ngrozitorul geniu.// Pe urmă o să mă obișnuiesc…[24] (*Ce mă-nspăimântă*…).
Un Robinson modern, conștient de naufragiul propriei existențe se profilează într-un imaginar marin, dezvoltat cu subtile ramificații metaforice, într-un text despre memorie și căutarea de sine: „De-aceea stau pe malul mării / Privind cum se scufundă nava / Ce-n golful larg al nepăsării / Mi-a rătăcit, prin vremi, epava. // Voi fi de-acuma înainte / Un Robinson al căutării, / Plivind aducerile-aminte / De buruienile uitării, // Stropind din când, cu apa / Dorinței de-a cunoaște, câmpul / Și scormonind, dar nu cu sapa, / Ci cu-ntrebările, pământul”…[25] (*Robinson*).

În literatura română, lirica lui Radu Stanca poate fi considerată ca o reprezentare a perfecțiunii poetice, atât prin modul unic de abordare a temelor esențiale, între care se evidențiază iubirea, sentiment generator de ample reflecții lirice, cât și printr-un stil poetic original, inconfundabil, accentuat de muzicalitatea desăvârșită a versurilor. De asemenea, destinul poetului luminează sensurile înalte, metafizice, ale liricii sale.

BIBLIOGRAPHY

Stanca, Radu, *Versuri*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
Stanca, Radu, *Versuri*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
Stanca, Radu, *Doti*, Editura Cartea Românească, București, 2011.
Balotă, Nicolae, *Umanități*, Editura Eminescu, București, 1973.
Rusu, Liviu, *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru literatură, București, 1969.

[24] Idem, p. 257.
[25] Stanca, Radu, *Doti*, Editura Cartea Românească, București, 2011, p. 225.

POETRY AND RELIGION IN NICHIFOR CRAINIC'S WORK

Mihaela Leu (Stroe)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: A doctrinaire and theoretician of the Orthodoxism, Nichifor Crainic represents the model of the Christian poet. He is a religious poet, known for his fundamental themes about the human destiny. His religious consciousness mirrors the specific of our lands and soul. His orthodox beliefs can be found in his poetry in an harmonious relation between the Christian condition of salvation and the spirit of the "Mioritic" space. The village, an isolated place, includes elements that set the individual in the presence of the religious thrill: the cemetery, the church, the priest and the Easter or Christmas customs. All of these mirror the religious consciousness in Crainic's poetry. The Bread and Wine represent the symbols of Divinity. The grapes get a divine descendancy and the wheat spikes illustrate spiritual richness. These are some of the symbols that can be found in the poet's work. The whole poetry reflects the Evangelical feeling. Nichifor Crainic finds a way to silently communicate with God.

Keywords: Divinity, poetry, religion, symbol, spirituality

Doctrinarul şi teoreticianul ortodoxismului, Nichifor Crainic reprezintă modelul poetului creştin, impunându-se prin temele fundamentale pe care le abordează cu privire la destinul omenesc.

Poezia devine o întruchipare a sufletului său, căpătând o formă unică, impresionând prin claritate şi forţa expresiei. De fapt, putem afirma că adevărul creştin îmbracă forme estetice la Crainic, iar muzicalitatea poeziei derivă din puterea ei de sugestie. Raţiunea şi credinţa se îmbină armonios, în poeme de o inegalabilă expresivitate, într-un şir nesfârşit de revelaţii. Credinţa continuă raţiunea şi o împlineşte, desăvârşind-o. De aici izvorăşte liniştea şi seninătatea liricii sale, o credinţă plină de firesc. Aşa cum reiese din întreaga sa artă poetică, conştiinţa sa religioasă poartă amprenta plaiurilor şi sufletului românesc. Cunoscând în profunzime nu numai poezia românească, ci şi pe cea universală, Nichifor Crainic a afirmat convins că "lirismul religios, nefiind dogmă, e, de obicei, supraconfesional"[1] iar marea poezie e întotdeauna o formă a rugăciunii, anticipând ideea lui N. Manolescu referitoare la faptul că: "Rugăciunea poate exista fără poezie ca act personal. Poezia poate exista şi ea fără rugăciune, doar că s-ar condamna cu frivolitate. Şi atunci imită rugăciunea, îşi arogă un spirit, un conţinut, încearcă să umple limita profană de semnele sacrului."[2]

Ortodoxismul său este o îmbinare a spaţiului mioritic cu condiţia creştină a mântuirii. Poezia sa religioasă reprezintă imaginea poetică a satului, care cuprinde în fiinţa lui fiorul religios. În asta constă profunzimea poeziei lui Crainic. Poemele sale, mai mult sau mai puţin centrate pe teme religioase (*Cântec de pescar, Cântecul apei, Sub curcubeu, Cântec de munte*), au ca scop preamărirea lui Dumnezeu, revelarea adevărului religios. Este un permanent efort de înălţare, un avânt spre piscuri de lumină, o întoarcere spre origini.

Multe din creaţiile sale oglindesc tonalitatea psalmilor biblici, exprimând, în mod exaltat, recunoştinţa faţă de minunile lumii şi faţă de Creator. Regăsim exprimarea aceştei recunoştinţe şi la Ion Heliade Rădulescu ("Cântare dimineţii/ Din buze nevinovate/ Cui altul

[1]Crainic, Nichifor, *Spiritualitatea poeziei româneşti*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1998, p. 202.
[2]Manolescu, Nicolae, *Poezia ca rugăciune*, în "România literară", nr. 35/1998, p. 45.

se cuvine/ Puternice Părinte/ Decât ţie a da?''), însă Nichifor Crainic renunţă la interogaţia retorică şi intonează imnic: "Slavă Ţie, Doamne, pentru această noapte,/ Somnul meu în unda lunii s-a scăldat,/ Din abisul păcii visului i-ai dat,/ Dezlegări de taine prin năluci de şoapte,/ Slavă Ţie, Doamne, pentru această noapte.'' Crainic este preocupat de căutarea Divinităţii precum Arghezi în Psalmii săi, însă nu cu aceeaşi înverşunare. Explicaţia acestei îndoieli vinovate constă în "nedestula credinţă."[3] („Nedestula mea credinţă,/ Cârtiţă fără vedere,/ Te tot dibuie-n tăcere,/ Ca-ntr-o smoală nepătrunsă,/ Uriaş în întuneric,/ Fără chip şi arătare,/ Mă atragi din depărtare..."). Astfel de poeme sunt rare în opera lui Crainic, poetul înfăţişând existenţa lui Dumnezeu în acord cu învăţătura Bibliei, într-o nesfârşită lumină (''Tu, cel te ascunzi în eterna-ţi amiază/ Şi lumea o spânzuri în haos pe-o rază,/ Metanie, Ţie, Părinte,/ Izvor nevăzut al văzutelor linii/ Mă scalzi şi pe mine în unda luminii,/ Un murmur de carne fierbinte.").

Teme profund religioase sunt reliefate şi în alte poeme (*Iisus prin grâu, Călătorul, Nor, Cuvântul Tău*), care subliniază conştiinţa stării de păcat şi dezolarea ce naşte din ea, sentimentul morţii (*Pasăre albă*, *Eu am trăit*), destinul omului (*Paradis*). Toate reprezintă de fapt o încununare a conştiinţei religioase a lui Crainic, valorile estetice confundându-se cu valorile religioase. Arta poetică îşi păstrează eficacitatea, slujind credinţa, căpătând o funcţie de revelare a sacrului. Esteticul şi religiosul se identifică, omul descoperindu-se pe sine în faţa destinului. Pastel evocator, poemul *Iisusprin grâu* ilustrează imaginea lui Iisus înconjurat de apostoli, străbătând lanul copt de grâu. Cuvântul său e ascultat de mulţimi, pentru că e mai dulce decât rodiile din Edom. Poetul se alătură grupului deucenici,pentru că este pătruns de chemarea lui Iisus, dar pământeana grijă îl întârzie stingher pe cale. Cuprins de remuşcări, caută urma luminoasă a Mântuitorului, calea, adevărul şi viaţa. (''Trecură veacuri şi cu ele/ Că treci din nou mi s-a părut/ Şi-ţi caut urma luminoasă,/ În lutul moale s-o sărut").

Decorul îndeamnă la meditaţie, prin grâul copt evidenţiind moartea şi renaşterea grăuntelui, într-un timp al desfiinţării contururilor realităţii. Poemul degajă o expresivitate deosebită, o căldură sufletească fără margini, reprezentând totodată o sinteză a elanurilor poetice care stau la baza operei lui Crainic. Nu e numai o spovedanie lirică, ci şi o metaforă a stării sufleteşti. Nu e numai reproducerea unui moment evanghelic, ci trăirea acestuia, actualizarea lui în conştiinţa poetului. Tabloul e unul grandios, asupra lui Iisus revărsându-se toată frumuseţea cerească. Prezentarea lui Iisus într-un asemenea cadru corespunde conştiinţei noastre populare, cu care poetul se identifică, dar şi adevărului evanghelic. Resemnarea este definitivă, lipsind puterea de înţelegere şi cunoaştere a Mântuitorului. Spiritul aceluia care doreşte să se apropie de El, nu poate pătrunde întreg misterul divinităţii. Poetul îşi mărturiseşte dragostea şi veneraţia faţă de chipul blândului Iisus, care se tot îndepărtează. Valoarea poemului constă în faptul că e pătrunsă de acel fior evanghelic, de profunzime, înfăţişând imagini concrete, fără acea notă de nelinişte, exprimată prin intermediul termenilor abstracţi.

Creaţia antologică privind tema morţii este *Unde sunt cei care nu mai sunt?*. Întrebarea dramatică e adresată mai întâi vântului, apoi luminatei ciocârlii, "Candelă ce leagă-n tărie/ Untdelemnul cântecului sfânt", de la care vine un răspuns greu accesibil: "Zis-a ciocârlia: S-au ascuns/ În lumina celui Nepătruns." A treia întrebare e adresată bufniţei, simbolul înţelepciunii creştine, pentru că, în viziunea eului liric, ea este "oarba care vede-n întuneric/ Tainele necuprinse de cuvânt." Pentru a pătrunde sensul acestei metafore, se concluzionează faptul că adevăratul răspuns este pentru creştin lumina credinţei, care îi va da convingerea vieţii veşnice.

Rugăciunea, puntea dintre poet şi Dumnezeu, este cea care îl inspiră, determinându-l să cheme cuvintele din matca lumii (*Ucenicul*). Poezia este ea însăşi rugăciune, aşa cum se

[3]Crainic, Nichifor, *op. cit.*, p. 210.

întâmplă şi la alţi poeţi religioşi, nu numai la Nichifor Crainic, simbolurile religioase oglindindu-se în întreaga sa operă. Predomină confesiunea lirică. Poetul se destăinuie fie în faţa naturii, fie în faţa lui Dumnezeu, invocându-L pentru a-l sprijini în scrierea operei.

Metafora rugăciunii se regăseşte atât în *Vecernie*, cât şi în *Rugăciunea de seară*, avându-şi izvorul în *Predica de pe munte* a Mântuitorului. Este impresionantă eufonia versurilor, care evidenţiază sensibilitatea poetului şi profunzimea trăirilor lăuntrice. Astfel, cunoaşterea lui Dumnezeu se poate face prin rugăciune, care devine o cale de comunicare cu Divinitatea. Sensurile figurate ale cuvintelor rezultă din măiestria cu care poetul le alege, făcând ca poezia să reflecte imaginea misterului religios[4]. Valoarea Bibliei constă în conţinutul ei, în profunzime şi nu în aparenţe. De altfel, în *Poezia noastră religioasă,* el consideră poeţii ca *imitatori ai lui Dumnezeu*[5].

În *Rugăciune,* fiinţa poetică încearcă mântuirea subiectivă prin har, credinţă şi fapte bune, poezia fiind rod al credinţei. Smerenia devine în acest context simbolul biblic al speranţei iluminării. Lui Iisus i se atribuie noi conotaţii printr-un limbaj reflexiv, El fiind ”lumină”, ”mântuire”, ”dor”. *Metaforarugăciunii* îşi găseşte altă conotaţie în poemul *Rugăciunea din amurg,* versurile putând fi considerate ca o urmare a rugăciunii din închisorile Aiudului, viaţa devenind o îmbinare armonioasă de întuneric şi lumină. Cele mai multe poezii care alcătuiesc volumul *Şoim peste prăpastie,* poezii profund creştine, au fost scrise în cei peste cincisprezece ani petrecuţi în închisorile comuniste, învăţându-le, odată cu scrierea lor, urmând apoi să le comunice în celulele învecinate prin alfabetul Morse. Ele sunt opera unui poet martir, suferinţa-i prelungită fiind prilej de aprofundare în meditaţie la tainele adevărate ale existenţei. Se poate spune că poezia profund spirituală s-a născut în închisoare, precum şi alte opere importante au constituit fructul meditaţiei din această perioadă de grea suferinţă, a multor spirite alese ale poporului român.

Astfel, cântecul liturgic, lumina şi rugăciunea sunt motive biblice dominante în lirica lui Nichifor Crainic, ele reprezentând un tot unitar în poemul *Cântecul potirului,* al cărei temei biblic este *Rugăciunea lui Iisus, Rugăciunea de mulţumire,* instituită deMântuitorul în momentul în care a binecuvântat pâinea şi vinul la Cina cea de Taină. Poemul poate fi interpretat ca o punte de comunicare între generaţii, cu scopul de a slăvi pe pământ jertfa umană nesângeroasă a Tainei. Este considerat de Dumitru Stăniloae ca „poezia cu cele mai profunde şi mai bogate sensuri. Totul se explică prin Dumnezeu şi totul capătă valoare eternă în Dumnezeu. Este poezia care ar merita cel mai mult să fie învăţată de fiecare român.” [6]

Într-un fel, *Cântecul potirului* este o lecţie poeticăde religie, a cărei idee fundamentală este aceea că sentimentul religios se sădeşte în sufletul copilului de la cea mai fragedă vârstă, vechimea creştinismului românesc influenţând datinile şi obiceiurile noastre, dând un aer de sacralitate muncilor agrare. După seceratul holdei, bunicul şi tatăl lasă o legătură de spice înfăşurate cucernic în fir de cicoare, iar în reflectarea razelor de soare ele închipuie ”barba lui Domnu Hristos”, înfăţişând lumea într-o perpetuă schimbare, bogăţia spirituală. Pâinea şi vinul întruchipează Divinitatea, vinul făcând referire la sângele lui Iisus, iar boabele de struguri căpătând descendenţă divină. (”Bunica şi mama mi-au rupt un ciorchine, spunându-i povestea/ Copile, grăiră, broboanele-acestea/ Sunt lacrimi de mamă vărsate prinos/ La casnele Domnului nostru Hristos”). Strugurii devin fructe sacre, din care se revarsă lumea în profunzimea ei spirituală. Pâinea este simbolul hranei existenţiale, fiind pregătită de mamă şi bunică, într-o continuitate a generaţiilor. ”Când pâinea-n cuptor se

[4]Indrieş, Elena, *Dimensiuni ale poeziei române moderne*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. 220.
[5]Diaconu, Mircea, *Poezia de la Gândirea*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997, p. 85.
[6]Stăniloae, Dumitru, *Poezia creştină a lui Nichifor Crainic*, vol. Nichifor Crainic. *Şoimi peste prăpasti*e, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990, p. 7.

aseamănă cu arama/ Bunica şi mama, scoţând-o sfielnic cu semnele crucii/ Părea că e faţa lui Domnu Hristos".

Metafora biblică a spicului de grâu trimite la starea de chenoză pe care se bazează marea taină a credinţei creştine, realizându-se astfel unirea firii dumnezeieşti cu firea umană.

Copil crescut la sat, Nichifor Crainic s-a integrat desăvârşit în stilul vieţii ţărăneşti, dominate de credinţa religioasă ortodoxă, dar şi de anumite mituri, parte din tezaurul nostru folcloric. Vinerea mare îi va domina amintirile, trăind-o cu aceeaşi intensitate ca orice credincios al satului tradiţional. Lămurindu-şi unele adevăruri despre viaţă în timpul studiilor seminariste, Crainic conştientizează că Dumnezeu este Urzitorul şi Părintele universului creat. Destinaţia primară a omului a fost Paradisul, loc al fericirii supreme, de care omul s-a îndepărtat prin păcat. Întruparea Mântuitorului şi ispăşirea păcatului omenesc prin crucificare deschid din nou porţile paradisului spiritual. Această idee a fost accentuată mereu de poet în prelegerile sale despre simplitatea ori puritatea inimii.

Poezia sa propune ca termeni de raportare credinţa şi câmpia, ortodoxismul autohton şi spaţiul mioritic al văilor dunărene. Religia e înfăţişată în formele ei româneşti, figurile poetice fiind icoanele, puterea creatoare, îngerii plugari. În acest sens, *Ţara de peste veac* rămâne o capodoperă, Crainic aflându-se în vârful tehnicii sale literare. Sursa sa de inspiraţie o reprezintă imaginea omului, pradă ispitelor pământului şi nostalgiei cerului. Se impune prin expresivitate, prin claritate, Crainic nefiind un mistic în înţelesul obişnuit al cuvântului. La el, credinţa continuă raţiunea şi o împlineşte acolo unde puterile ei o sfârşesc. Ne întâlnim cu o linişte calmă, cu o credinţă luminoasă şi gravă, binefăcătoare. Nichifor Crainic nu este un răzvrătit, dar nici unul dintre acei credincioşi desăvârşiţi. El încearcă să păstreze ceva din esenţa elementelor din care vine şi din vâltoarea focului care l-a pătruns.

Metafora luminii, remarcată prin dihotomia lumină/întuneric, este transferată sub semnul metaforei biblice către metafora luminii taborice, ipostazele acesteia fiind relevate şi ca lumină a veşnicei cunoaşteri (*Rugăciune pentru pace*). Exclamaţia retorică din prima strofă „Slavă Ţie, Doamne, pentru această noapte!" exprimă rugăciunea de mulţumire adresată Divinităţii, iar invocaţia retorică din ultima strofă "Tu, răcoarea celui ars pe rug, Iisuse!''concentrează starea de plenitudine exprimată în cursul de teologie. Dihotomia lumină/întuneric, apus/răsărit se răsfrânge acum în metafora păcii umane. Cu ajutorul harului, astfel de poezii devin poeme tragice ale unui suflet chinuit de aşteptări, ale celui ce îşi doreşte liniştea.

Metafora durerii este o prelungire a plânsului din creaţiile anterioare (*Durere*). Hiperbolizată, ea devine "Durere, vâlvătaie nevăzută/ Ce duduie în marile cuptoare." Imaginea biblică are ecouri adânci în apocalipsă: "Ne arde furtunoasa ta dogoare, Ne arde cu blestem /Că buzele uscate nu putem /Să le muiem în cupa de răcoare /A numelui Tău''.

Mircea Diaconu regăsea în creaţia religioasă a lui Crainic "o poezie a fiorului metafizic sau a misterului religios"[7], ea întruchipând parcă acumularea unei experienţe milenare. Prin îmbinarea elementelor religioase cu marea experienţă populară, ea ajunge să se ridice la nivelul unei experienţe general umane. „Este o poezie a misterului supraluminos, o poezie a misticii ortodoxe, mistică a lumii care le explică pe toate, dar care e mai presus de înţelegerea tuturor celor ce se împărtăşesc în mod umbrit de lumina Lui."[8]

BIBLIOGRAPHY

Bădescu, Laura, *Retorica poeziei religioase a lui Nichifor Crainic*, Editura Minerva, Bucureşti, 2000.

[7]Diaconu, Mircea, *op. cit*, p. 114-115.
[8]Stăniloae, Dumitru, *op.cit.*, p. 8.

Crainic, Nichifor, *Şoim peste prăpastie. Versuri inedite create în temniţele Aiudului*, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990.
Crainic, Nichifor, *Poezii alese*, 1914-1944, Editura Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990.
Crainic, Nichifor, *Spiritualitatea poeziei româneşti*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1998.
Diaconu, Mircea, *Poezia de la Gândirea*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997.
Indrieş, Elena, *Dimensiuni ale poeziei române moderne*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.
Manolescu, Nicolae, *Poezia ca rugăciune*, în "România literară", nr. 35/1998.
Micu, Dumitru, *Gândirea şi Gândirismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Stăniloae, Dumitru, *Poezia creştină a lui Nichifor Crainic*, vol. Nichifor Crainic. *Şoimi peste prăpasti*e, Ed. Roza Vânturilor, Bucureşti, 1990.

ELEMENTS OF ROMANIAN MYTHOLOGY IN THE SHORT – STORY THE SERPENT BY MIRCEA ELIADE

Daiana Radu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:This article is based on folklore studies such as : Brief enciclopedia of Romanian stories by Ovidiu Bârlea, and Romanian Mythology by Romulus Vulcănescu.
In the short-story The Serpent, Dorina's dreams reveal elements of Romanian fairytales. Her first dream, it's a warning that the simple association of the serpent with Andronic will doom her at nine years of searching for her lover. In her second dream she can feel the consequences of ignoring the interdiction.
Andronic could be a Prince Charming damned to be a serpent during the day. He becomes a handsome man, at night. Metamorphosis are very common in fairytales . For example, we could find this motif in the fairy-tale The Magic turtle by Petre Ispirescu. The island reveals a world where everything is possible: at anytime there could come out giants, dragons or other mythic creatures.
Andronic himself could be a wizzard. As a proof, there stands the spell he performs in order to ward off the sepent. In the short-story the Serpent we identify the image of the water- serpent. Another element which belongs to the Romanian folktale is the spell of the serpent- dragon.

Keywords: sepent, wizard, spell, fairy-tales, metamorphosis.

Acest studiu își propune să analizeze din punct de vedere al imaginarului folcloric nuvela *Șarpele* scrisă de Mircea Eliade. În această nuvelă întâlnim credința în șerpi de apă, balauri și solomonari. Pe lângă toate acestea putem aminti și motive care pot fi regăsite în basme: metamorfoza, interdicția, încălcarea interdicției, călătoria peste nouă mări și nouă țări. În basme putem întâlni lumea albă, care reprezintă lumea oamenilor, unde pot fi găsite palate de aur și unde natura este personificată. De asemenea, există lumea cealaltă, unde pot fi întâlnite tot felul de ființe fabuloase, de la zâne la balauri. O astfel de lume înfățișează insula unde ajunge Dorina.

Eugen Simion consideră că *Șarpele* aparține unei etape ,,folclorizante"[1], care are în vedere manifestarea elementului irațional.

Nuvela are un început banal: familia Solomon vrea să aranjeze căsătoria fiicei lor, Dorina, cu căpitanul Manuilă. Acompaniați de câțiva prieteni de familie, printre care Liza și Stere, merg cu toții la Fierbinți și apoi se îndeaptă spre mânăstirea de la Căldărușani. În drum spre mănăstire întâlnesc un străin care se recomandă Sergiu Andronic de profesie aviator. Acest necunoscut apărut de nicăieri îi supune pe bucureșteni la câteva probe inițiatice. Aceste două probe sunt jocul cu gajuri din pădure și apariția șarpelui în casă.

Jocul cu gajuri din pădure ar putea fi considerat o probă a labirintului, pe care o va trece doar Dorina. Jean Chevalier consideră că labirintul simbolizează : „ Centru pe care îl protejează labirintul va fi rezervat inițiatului, celui care în timpul încercărilor inițiatice (ocolirea labirintului) se va face demn de a accede la revelația misterioasă. Odată ajuns la

[1]Eugen Simion, *Mircea Eliade: un spirit al amplitudinii*, Demiurg, București, 1995, p. 106.

centru este ca și consacrat; introdus în arcane, este legat prin secret.''[2]Dorina este singura pregătită să accepte revelația.

„Rătăcirea voluntară prin pădure determină redescoperirea sentimentului libertății. Personajele transferă pădurii propriile trăiri, pădurea devine o proiecție a labirintului lăuntric al fiecăruia (…), iar acum rolul lui Andronic va fi, după ce a deblocat, prin joc manifestarea forței vitale, să determine personajele să- și conștientizeze noua situare în lume. Dintre toți însă, singura pregătită să-i fie revelat misterul se va dovedi Dorina.''[3] Rătăcirea fetei prin pădure seamănă cu drumul parcurs de eroul sau eroina basmului pentru a obține un anumit lucru(sau care pleacă în căutarea ursitului).

Cea de-a doua probă este de fapt o demonstrație de magie, care are și o conotație erotică.

„Erotismul este exprimat în textul lui Eliade în cheie psihanalitică, șarpele fiind o fantasmă a obsesiei sexuale feminine refulate. Toate femeile din grup, care receptaseră farmecul viril al lui Andronic cu vădită tulburare, încearcă acum, la ivirea șarpelui, o senzație de paroxism erotic, reverberat mai ales în ființa Dorinei.''[4]Personajul Andronic pare să aibă o dublă identitate în desfășurarea nuvelei : de vrăjitor al șarpelui(solomonar) atunci când rostește acea incantație pentru a alunga șarpele pe insulă și de om-șarpe (ziua fiind șarpe, noaptea om).

Înainte de a-l cunoaște pe Andronic, Dorina mărturisește că simte că a mai trăit aceleași întâmplări.

„- Dar d-tale ți se întâmplă să ți se pară că ai mai trăit o dată aceleași lucruri? Întrebă cu voiciune Dorina.Că, de pildă, tot ce se întâmplă acum, aici, în grădină, s-a mai petrecut o dată, întocmai, cu aceiași oameni și că ai spus aceleași cuvinte?!''[5]. Predestinarea este încă un motiv ce apare în basme. Acest fapt devine mai clar după ce Andronic povestește despre Arghira. Dorina va înțelege, prin intermediul visului, că ea fusese mai demult Argira, soția promisă șarpelui. Ea este aleasă să repare destinul Arghirei și al omului-șarpe.

Andronic poate fi și un solomonar, dovadă vraja pe care o face pentru a alunga șarpele. Datorită faptului că în descântecul performat de Andronic pentru a alunga șarpele pe insulă se aude cuvântul *sarpa* putem constata că Eliade face o trimitere la Sarparaja. Despre Marele Șarpe aflăm și în nuvela *Nopți la Serampore.*

Despre solomonari Romulus Vulcănescu afirmă „ Dar cel care călăuzește balaurul în norul cu ploaie este șolomonarul. Acesta este un om cu puteri extraordinare care umblă deobicei în chip de cerșetor, adesea schiop(…) sau ca un om zdravăn și voinic(…).Într-o mână ține o carte, iar în cealaltă un toiag.(…) Ei învață o anumită școală « șolomoneria», care e sub pământ, unde stau 7 ani.''[6]

În folclor se spune că balaurii sunt o formă mai evoluată a șerpilor „După legende, balaurii sînt oameni destinați de la naștere a exista în formă de șarpe și dacă în șapte ani nu își dovedesc puterea de balauri rămân oameni obișnuiți.[7]

Insula pare a fi o imagine a lumii celeilalte din basmele noastre: „ Opusă lumii albe este lumea neagră, tărâmul celălalt, care se găsește în fundul pământului, în care intri printr-o groapă adâncă sau printr-o peșteră, cu ajutorul frângiilor de sute și sute de coți- sau într-o pădure întunecoasă cu codri uriași, sau în fundul mărilor, la capătul pământului (…).[8]

---

[2]Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri*, traducere de Micaela Slavescu, editura Artemis, București, 1993, *p.* 504.

[3] Aurelian- Daniel Tache, *Mitul labirintului în opera lui Mircea Eliade*, Universitatea București, București, 2012, p 157.

[4] Laura Filipas, *Fantasticul apei în proza românească*, editura Pro Universitaria, București, 2013, p.87.

[5] Mircea Eliade, *Domnișoara Christina, Șarpele*, editura Litera, București, 2011, p.191.

[6] Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987, pp. 24-25.

[7]*Ibidem*, p. 23.

[8]Ion Aurel Candrea, *Lumea basmelor*, editura Paideia, București, 2001, p. 60.

Un basm semnificativ în acest sens poate fi considerat și cel despre Țugunea, feciorul mătușii[9]. Eroul și frații săi pleacă în căutarea calului cu soarele pe piept și luna în spate. În drumul lor sunt nevoiți să treacă printr-o peșteră unde se aflau năpârci și balauri. La capătul peșterii le ies în cale grădini și livezi frumoase.

„ Totul se putea întâmpla acum. Paseri de aur, măiastre, s-ar fi putut desprinde din ramurile acelea adormite și ar fi putut-o chema pe nume. Trunchiurile de copaci în orice clipă s-ar fi putut însufleți prefăcându-se în uriași și zmei. Pe sub pământ umblau pitici cu bărbi albe și lighioanele vorbesc între ele…Nimic n-ar fi speriat-o: nicio întâlnire, nici un miracol.”[10]

De la începutul basmului aflăm că mama zmeilor aflase că Țugunea avea să îi doboare pe cei trei fii ai acesteia, așa că îl lasă pe cel dintâi fără capacitatea de a merge.

În această nuvelă fantastică predomină motivul interdicției, metamorfoza ca urmare a unui blestem (dacă luăm în considerare că Andronic ar putea fi ziua șarpe, iar noaptea om), palatul de cristal (aflat sub ape), căutarea ursitului timp de nouă ani(dacă fata nu respecta interdicția) și călătoria peste nouă mări și nouă țări. În basmul *Broasca țestoasă cea fermecată* o fată de împărat fusese blestemată să ia forma unei broaște țestoase, iar în basmul *Porcul cel fermecat* întâlnim metamorfoza în porc. În primul basm aflăm:

„ Broasca se dădu de trei ori peste cap și se făcu o zână frumoasă, gingașă și plăpândă, și frumoasă, cum nu se mai poate sub soare. Îi venea flăcăului, de drag să o soarbă într-o lingură de apă.”[11]

În primul vis, călăuza o avertizează pe Dorina că simpla asociere între șarpe și Andronic o va condamna la nouă ani de căutări. În cel de-al doilea vis simte consecințele pe care le-ar putea avea încălcarea interdiției. Fata află că dacă nu ține seama de interdicție va trebui să îl caute nouă ani pe Andronic.În basme, eroina este sfătuită de surori să nu asculte de interdicție și astfel este nevoită să îndure o pedeapsă aspră: dar la finalul tuturor încercărilor, eroina își întâlnește sortitul. Fata cea mică de împărat din basmul *Porcul cel fermecat* fusese sortită unui porc. Fata de împărat ascultă de de o vrăjitoare și este nevoită să își caute ursitul peste nouă mări și nouă țări, în ținuturi neumblate de oameni.

„- Ce ai făcut nenorocito! Mai aveam trei zile și scăpam de spurcatele astea de vrăji; acum cine știe cât voi mai avea să port această scârboasă piele de dobitoc. Și atunci când vei da cu mâna de mine vei rupe trei perechi de opinci de fier și când vei toci un toiag de oțel căutându-mă, căci eu mă duc.”[12] Feciorul de împărat când își regăsește soția îi povestește cum ajunsese să poarte pielea unui porc.

„Eu, zise el, sunt fiu de împărat. La un război ce avu tată- meu cu niște zmei, vecini ai lui, vecini ai lui, care erau foarte răi și-i tot călcau moșia, am omorât pe cel mai mic. Pasămite ursita te făgăduise lui. Atunci mă-sa, care era o vrăjitoare de înghega și apele cu farmecele ei, mă blestemă să port pielea acestui scârbos dobitoc, cu gând să nu ajung să mi te iau eu. Dumnezeu i-a stat împotrivă și eu te-am luat. Baba care ți-a dat ața să mi-o legi de picior era ea. Și de unde mai aveam trei zile să scap de blestem, am fost silit să port încă trei ani stârvul porcului.”[13]

În basme se întâlnesc deseori eroi sau eroine care sunt blestemate să existe ziua ca șerpi și noaptea ca oameni[14].

Gheorghe Glodeanu descoperă în Andronic un Făt- Frumos blestemat ca ziua să poarte pielea unui șarpe, iar seara să fie om.

---

[9] G.Dem Teodorescu, *Basme române*, editura pentru literatură, București, 1968, pp. 23-54.
[10] Mircea Eliade- *op.cit*, p.269-270.
[11] Petre Ispirescu, *Basmele românilor*, editura Polirom, Iași, 2012, p.36.
[12] *Ibidem*, p. 54.
[13] *Ibidem*, p. 59.
[14] Ovidiu Bârlea, *Mică antologie a poveștilor românești*,editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti,1976, p.66, 389.

„Întocmai ca în poveste există un consemn care, dacă e încălcat, se întâmplă o nenorocire. Ca fiu de împărat blestemat de o zână malefică, șarpele nu mai poate redeveni om decât sub imperiul nopții.[15]”.

Metamorfozele sunt comune în basme. Laura Filipaș în *Fantasticul apei în proza românească* este de părere că :

„ În poveștile și legendele cu persoanje animaliere, metamorfoza implică o acțiune magică malefică(blestem), echivalând cu o pedeapsă cumplită, de anulare a personalității. De regulă un prinț sau o prințesă care întrunește toate trăsăturile- frumusețe, tinerețe, bogăție- este transformat printr-o vrajă într-un animal urât (broască, porc...), ca o sancțiune îndreptată tocmai împotriva calităților sale excepționale și o deturnare a atracției în repulsie.”[16]

Mai există și un alt fel de metamorfoză prin intermediul unui obiect primit de la anumite animale recunoscătoare și care are darul de a-l ajuta pe erou să biruiască greaua sarcină ce avea de îndeplinit„ Eroul sau eroina basmului, ca să ducă la îndeplinire anumite însărcinări, ca să scape de diferite urmăriri din partea zmeilor, balaurilor etc., pe care le întrebuințează când se află în primejdie. Adeseori însă acestea îl scapă pentru moment numai de furia urmăritorilor și atunci eroul, ca ultim mijloc pentru a scăpa de prigonitori, se metamorfozează în diferite animale, plante etc.”[17]

Elementul acvatic apare des în basme. În cadrul acestei nuvele putem regăsi imaginea șarpelui de apă.

„ Cel mai inofesiv din categoria șerpilor este cel de apă. Se înfățișează mitic ca o făptură ofidiană sau ca o făptură antropo-ofidiană. Șarpele propriu-zis de apă se îngînă cu apa în mesul lui ondulat atât ziua și noaptea. Cu șuieratul lui straniu atrage pescarii la locurile cu pește. Din această cauză este dușmănit de Muma peștilor și de Tatăl peștilor, care însă nu pot lupta cu el decât întinzându-i curse cu nade otrăvite. Șarpele de apă este o călăuză pentru cei ce rătăcesc cu bărcile în lacurile mari din Lunca Dunării sau din Delta Dunării.”[18]

Dorina se visează în palatal de cristal al lui Andronic. Ajutată de o căluză, ea va trece peste o apă.

„O luă de mână, aproape fără voia ei, și o trase spre ușă. Dar ajunsă în fața pragului, Dorina se opri, tremurând. I se părea că dincolo, peste prag, era apă. O apă ascunsă, dar adâncă, neagră, rece, pe care un ochi nedibaci ar fi luat-o drept covor (…) O trase de braț; Dorina închise ochii, dar piciorul nu se scufundă. Călca ca pe sticlă..”[19] Înainte de a-se înfățișa împăratului, cei doi tineri fac baie în palaturile fetei, care erau ascunse de apa helești eului. „ Și făcând cu semn cu mâna, apa elești eului se trase într-o parte și într-alta și în locul lui se văzură niște palaturi strălucite de podoabe, încât la soare te puteai uita, dar la dânsele ba. Aurul cu care erau poleiți stâlpii și ciubucele de pe lângă streașină licărea de-ți lua ochii.”[20]

G.Bachelard observă în *Apa și visele* că elementul acvatic trimite la moarte. E vorba de o apă limpede, bună care se transforma într-o apă nefastă, legată de moartea prin înec..

„ Niciodată apa grea nu devine o apă ușoară, niciodată o apă întunecată nu se luminează. Fenomenul este totdeauna invers. Povestea apei este povestea omenească a unei ape care moare. Reveria începe uneori în fața apei limpezi, cu imense răsfângeri, susurând cristalin. Ea se sfârșește într-o apă tristă și întunecată, într-o apă care transmite șoapte stranii și funebre. Reveria din preajma apei, regăsindu-și morții, moare și ea, ca un univers înecat.”[21]

---

[15] Gheorghe Glodeanu, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, editura Dacia, Cluj- Napoca, p.151.

16 Laura Filipaș, *Fantasticul apei în proza românească*, editura Pro Universitaria, București, 2012, p 88.

[17]Candrea- *op.cit,* p.90.

18 Romulus Vulcănescu, *Mitologie Română*, editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987, p.525- 526.

[19] Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, *Șarpele*, editura Litera, București, 2011, p.252.

[20]*Ibidem*, p.38.

[21] Bachelard, *Apa și visele,* editura Univers, București, 1995, p.56.

La începutul nuvelei, Andronic povestește despre prietenul său care murise în lacul din vecinătatea mânăstirii, însă după ce Dorina ajunge pe insulă, amândoi îndrăgostiții fac baie în acea apă, care corespunde cu un ritual de abluțiune, ambii ieșind din acea apă purificați.

Asităm la un proces invers, apa nefastă devenind apă bună, după ce blestemul șarpelui a fost rupt prin Dorina și destinul acestora fusese îndeplinit. La început Dorina manifestă o teamă de înec, care exprimă la nivel inconștient teama de apa nefastă, care poate cauza moartea.

Concluzii

Nuvela prezintă elemente de mitologie românească, care pot fi regăsite și în basme. Dintre elementele comune basmului am identificat călătoria eroinei, ca urmare a neascultării interdicției impuse(timp de nouă ani), dar și drumul peste nouă mări și nouă țări, metamorfoza ca urmare a unui blestem, insula care ar putea fi o imagine a celeilalte lumi și unde ar putea fi întâlniți balauri și alte ființe neobișnuite.

Andronic ar putea fi și un solomonar deoarece spune o vrajă care alungă șarpele pe insulă. Descântecul către șarpele-balaur sugerează o anumită componentă erotică.

În această lucrare am demonstrat că nuvela *Șarpele* poate fi analizată din punct de vedere al folclorului autohton.

BIBLIOGRAPHY

Alain Gheerbrant, Chevalier Jean, *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri*, traducere de Micaela Slavescu, editura Artemis, București, 1993.

Bîrlea, Ovidiu, *Mică antologie a poveștilor românești*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

Bachelard, *Apa și visele*, editura Univers, București, 1995.

Candrea, Ion- Aurel, *Lumea basmelor*, editura Paideia, București,2001.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, editura Univers, București, 1977.

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina, Șarpele*, editura Litera, București, 2011.

Filipaș, Laura. *Fantasticul apei în proza românească*, Ed. Pro Universitaria, București, 2012.

Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj- Napoca, 1997.

Ispirescu, Petre, *Basmele românilor*, editura Polirom, Iași, 2012.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, editura Demiurg, București, 1995.

Teodorescu, G. Dem. *Basme române*, Ed. Vitruviu, București, 1996.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, București, 1987.

TYPOLOGY OF THE CONNECTION OF FOLKLORE WITH WRITTEN LITERATURE

Mariana Cocieru
Scientific Researcher, PhD, Institute of Romanian Philology „B. P. Hasdeu", Moldova

Abstract: Preliminary investigations show that the research of folklore-literary relationship (of the folklorism) under folkloristic aspect may present precious materials in solving important problems of science about folklore. Among the issues that have been paid attention to researchers interference between folklore and literature written sign classification and systematization of various forms of the folklore. The result of research shows that a specific type of the folklore arises when intersect the possibilities and specific requirements of a literary directions or of creative individuality of the writer. Because the folklorism knows a substantial connection with the historic-literary process, it was focused on the research concrete aspects determined historically and aesthetic of the appeal of professional literature to folklore and study the permanence and the typology of the folklorism. Diachronic reconstitution of development of relations between folklore and Romanian written literature allowed us to note that in certain periods of the development literary process influence of folklore on literature written occurs immediately, and in other times almost missing, which helps to identify similar and distinctive features, of artistic recovery of the intangible cultural heritage by literary writers in different periods. Therefore, the major objective of our approach will be the presentation of the various typology of the ethno-folkloric constituencies operated in modern studies.

Keywords: folklorism, folklore, literature, typology, relations, ethnofolkloric constituents

Studierea *tipologiei folclorismului* (a relaţiei folclorico-literare) reprezintă o problemă nouă în cercetările metodologice actuale. Tipologia relaţiilor folclorului cu literatura scrisă include în sine nu numai contactele directe, împrumuturile, dar şi opoziţia estetică dintre aceste două sisteme. E. Botezatu deosebeşte câteva tipuri de interferenţe dintre folclor şi literatură şi le clasifică în două categorii: „Forma cea mai uşor detectabilă este cea *extensivă* [*s. n.*], incluzând legăturile rudimentare ale literaturii cu folclorul – împrumutul, copierea, imitaţia, stilizarea. Următoarei forme i-am zice *intensivă* [*s. n.*] – este un folclorism mai complex, subtil, susţinut de apropierea adâncă a autorului (autorilor) de substanţa folclorică"[1].

Şi cercetătorul român A. Gh. Olteanu deosebeşte două tipuri de relaţii dintre folclor şi literatură: *de suprafaţă* şi *de adâncime*. În prima categorie sunt incluse formele de asimilare primară a folclorului de literatura scrisă prin împrumuturi şi imitaţii. În cea de a doua intră formele de preluare mai profundă a creaţiei populare, adică acelea care denotă un folclorism mai pronunţat, mai complex. Clasificarea respectivă o face în urma aplicării metodei comparativiste asupra creaţiei literare a doi scriitori concreţi: V. Alecsandri şi M. Eminescu sau a contactelor literaturii scrise cu folclorul în două perioade literare diferite (a doua jumătate a sec. al XIX-lea şi începutul sec. al XX-lea)[2]. Relaţiei de adâncime dintre folclor şi literatură i-a dat expresie teoretică şi L. Blaga. Într-un studiu consacrat elogierii satului românesc, scriitorul afirma: „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o măreşte în chip mecanic şi virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini şi orizonturi lăuntrice. Nu prin imitare cu orice preţ a creaţiilor populare vom face

[1]BOTEZATU, E. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune.* Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 13.
[2]OLTEANU, A. Gh. *Folclor şi literatură cultă*. Braşov: Orientul latin, 1994. 166 p.

saltul de atâtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însufleţim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu şi activ, decât de întruchipări ca atare”[3].

Modalităţile prin care se realizează contactele folclorului cu literatura scrisă necesită şi ele o tipologizare. Exegeta basarabeană E. Botezatu deosebeşte convenţional următoarele forme: *directă, prin joncţiune, indirectă* sau *mediată* şi *prin opoziţie*[4].

Legătura *directă* se realizează astfel: „scriitorul apelează în mod direct la sursa folclorică, preia, împrumută, repetă – motive, subiecte, tipare compoziţionale, structuri prozodice” etc., păstrând modelul sursei de la care se inspiră. Chiar dacă această legătură se realizează în perioada incipientă a unei literaturi, e necesar de a analiza anumite aspecte înainte de a ne pronunţa asupra superficialităţii sau efectului elementar al preluării elementelor folclorice. „Creaţia literară se modifică în timpul transcrierii, după cum creaţia folclorică în procesul de reproducere”[5]. S. G. Lazutin e de părerea că într-o literatură, chiar şi incipientă se pot găsi multe aspecte care pot fi cercetate din perspectivă folcloristică. Relevant, în acest sens, este exemplul referitor la investigarea existenţei folclorului în perioada medievală în baza monumentelor literare ale acelei epoci[6].

De multe ori legătura directă cu folclorul prezintă efecte neaşteptate: „Totul depinde de pregătirea, talentul şi gustul scriitorului care împrumută. În unele cazuri, acest lucru se referă la imitaţie în compoziţie, fabulă, metrică, orchestrare muzicală sau particularităţi plastice la existenţa unui talent relativ dovedit şi a unei concepţii originale; în alte cazuri se observă împrumuturi parţiale care consolidează procesul creator neterminat, care dau impuls şi avânt imaginaţiei personale, când există o înrudire de idei şi sentimente; în al treilea caz avem doar asimilarea superficială a unor tehnici străine în absenţa trăirii personale şi a productivităţii adevărate. Firește, nu este exclus, şi încrucişarea acestor posibilităţi la unul şi acelaşi autor în perioade diferite, astfel încât sarcina analizei critice este de a vedea unde sfârşeşte interacţiunea, care a accelerat naşterea imaginilor şi cristalizarea lor, şi unde începe copierea, care asociază mecanic, reuşit sau nereuşit, propria ta viziune şi cea împrumutată”[7].

Legătura *prinjoncțiune* presupune transfigurarea elementului folcloric în literatura scrisă, adică o transformare creatoare prin individualizarea lui de către scriitor.

Legătura *indirectă* se caracterizează prin faptul că scriitorul nu foloseşte direct sursa folclorică, ci experienţa artistică generală. Adică modelul ajunge la receptor deja transformat, iar scriitorul doar că îl mai transfigurează încă o dată. Astfel apar în proza din Basarabia diverse modele de transfigurare deja instituite: modelul crengian, rebreanian, sadoveanian şi al prozei româneşti postbelice.

Legătura *de opoziție* prezintă un interes metodologic general. U. Dalgat reflectând asupra acestei relaţii se referea la „formele interioare şi exterioare de legătură a literaturii cu folclorul” din punctul de vedere al „subordonării”, „interacţiunii” şi „îndepărtării”[8]. Utilizând conceptele propuse de cercetătoarea Dalgat, E. Botezatu conchide că în literatura cultă din Basarabia în anii 1930-1940 prevalau legăturile de subordonare, în cea a anilor 1940-1950 ieşea în prim plan interacţiunea, iar în ultimele decenii se impun interacţiunea şi legăturile prin detaşare, îndepărtare de modelul folcloric. Opoziția se realizează prin sporirea

[3]BLAGA, L. *Elogiu satului românesc: discurs rostit la 5 iunie 1937 în şedinţă solemnă*. În: *Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului*. Bucureşti: Imprimeria Naţională, 1937, p. 3-16, p. 15-16.
[4]BOTEZATU, E. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune.* Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 13.
[5]ЛИХАЧЕВ, Д. С. *Рецензия на книгу П. Г. Богатырева „Вопросы теории народного искусства”, „Исскуство”, Москва, 1971, 544 стр.* În: *Известия Академии Наук СССР: Серия литературы и языка.* 1972, Выпуск I, том 31, с. 76-79, p. 77.
[6]ЛАЗУТИН, С. Г. *Взаимодействие литературы и фольклора: аспекты и методы изучения.* În: *Фольклор в современном мире: аспекты и пути исследования*, Москва: Наука, 1991, с. 103-112, p. 106.
[7]АРНАУДОВ, М. *Психология литературного творчества*. Москва: Прогресс, 1970, p. 154-155.
[8]ДАЛГАТ, У. Б. *Литература и фольклор: Теоретические аспекты*. Москва: Наука, 1981, p. 45.

transfigurării artistice, prin modelarea fanteziei creatoare, prin angajarea totală a eului creator care „nu preia, ci asimilează; nu numai asimilează, ci depăşeşte, respinge, polemizează” [9].
Cercetătorul D. N. Medriş studiază tipologia relaţiilor folclorico-literare de pe poziţia corelaţiei în textele folclorice şi cele literare a următoarelor categorii poetice: timpul artistic, „integritatea” („единство”) cuvântului şi a evenimentului (sintagma „zis şi făcut” din poveştile populare şi poveştile lui Puşkin), situaţia lirică (dintre cântecul popular şi povestirile lui Cehov). Astfel că tipologia folclorismului literar necesită o studiere atât în plan sincronic, cât şi diacronic. Din aceeaşi perspectivă a unui unghi perpendicular vede soluţionarea tipologiei respective şi exegeta Tatiana Butnaru: „Tipologia legăturilor literar-folclorice se manifestă atât în plan de sincronizare a elementelor corelative în cadrul aceluiaşi sistem, cât şi în plan diacronic, atunci când folclorul şi literatura sunt privite drept nişte etape între care există, firește, o anumită consecutivitate”[10].

A. I. Lazarev a efectuat o tipologizare a fenomenului folclorism în literatura rusă a anilor 1870-1890, deosebind: un folclorism „natural” al şaizeciştilor, un folclorism „etnografic” al lui L. Tolstoi (*Казаки*), un folclorism „agitativ-propagandist” al poporaniştilor (народников), un folclorism „nostalgic” a lui P. Melnikov-Pecersk şi N. Leskov. În afară de aceasta mai deosebește și tipurile de folclorism: mitologic, poetic, de cântec, de gen și universal[11]. Tot aici, cercetătorul încearcă să scoată în evidență tipologia „grupelor de prelucrare a materialului folcloric”: 1) utilizarea elementelor folclorice într-o operă literară prin apelarea „inconștientă” la folclor; 2) aplicarea constituentelor folclorice printr-o referire conștientă la creația populară și modernizarea materialului acesteia[12].

Exegetul A. Gorelov clasifică detaliat tipurile comune de folclorism. Primul tip de folclorism ține de *citarea* elementului folcloric, iar al doilea conține mai multe subcategorii:
A) *pastișarea* (stilizarea) *organică* (în genul de povestire literară), *anorganică* (pseudopastișă) și *livrescă* (bazată pe motive biblice, cronici);
B) *folclorismul poetic* (utilizarea tuturor elementelor de poetică populară în scopuri stilistice și altele);
C) *folclorismul liric* („песенный”) (folosirea potențialului emoțional liric specific al cântecelor populare, melodicii versului folcloric);
D) *folclorismul de gen* (recursul la genurile folclorului);
E) *folclorismul mitologic* (dezvoltarea unui subiect mitologic sub aspectul unui gen literar, utilizarea simbolismului mitologic, a particularităților gândirii mitologice);
F) *folclorismul ideologic* (utilizarea particularităților de viziune asupra lumii a poporului, punctul de vedere al acestuia asupra ordinii mondiale și altele asemenea)[13].

Clasificarea înfăptuită de A. Gorelov este una minuţioasă şi conştientă, chiar dacă, conform afirmaţiilor unor critici, nu totdeauna se pretează principiului logic, era mult mai raţional ca în folclorismul de gen să intre cel liric şi cel mitologic[14], iar pentru a fi mai expliciţi, folclorismul liric poate fi comasat de cel de gen. Problemele privind clasificarea

[9]BOTEZATU, E. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune.* Chişinău: Ştiinţa, 1987, p. 17.
[10]BUTNARU, T. *Folclorismul în literatura contemporană: strategii didactice şi abordări interdisciplinare*. În: *Diversitatea culturală şi dialogul intercultural în procesul de comunicare: Conferinţă ştiinţifică naţională cu participare internaţională, 29 martie 2012.* Chişinău: S. n., 2013, p. 53-57, p. 54.
[11]ЛАЗАРЕВ, А. И. *Проблема изучения фольклоризма русской литературы 1870-1890*. În: *Русская литература 1870-1890 гг. Проблема литературного процесса: сборник научных трудов*. Сб. 18. Свердловск: Уральский гос. университет, 1985. с. 14-26.
[12]Ibidem, p. 18.
[13]ГОРЕЛОВ, А. А. *К истолкованию понятия «фольклоризм литературы»*. În: *Русский фольклор*, т. XIX, Ленинград, 1979, с. 31-48.
[14]СТЕПАНОВА, Т. М.; БЕССОНОВА, Л. П. *Типология фольклоризма литературных текстов*. În: *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. № 2. http://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-folklorizma-literaturnyh-tekstov (vizitat la 11.11.2014).

respectivă nu se sfârşesc. Din punct de vedere tipologic, se cere a fi diferenţiat prin analogie şi folclorismul *fantastic* (de basm) sau un oarecare alt tip. O astfel de abordare a relaţiilor folclorului cu literatura deschide cu mult mai multe orizonturi de interpretare vizavi de identificarea tipologică a folclorismului la diverse etape istorice de dezvoltare a procesului literar şi în creaţiile fiecărui scriitor aparte.

De exemplu, în literatura veche se observă o corelare a două concepţii despre lume şi a două metode de realizare artistică, care se întrepătrund până la o coincidenţă completă sau se îndepărtează din cauza caracterului principial intransigent[15].

După investigarea unui volum enorm de creaţii literare ale secolului al XX-lea, exegeta O. I. Trâkova clasifică posibilităţile de interacţiune ale literaturii cu creaţia folclorică, deosebind următoarele tipuri de împrumuturi folclorice:

Împrumutul compoziţional din folclor se produce atunci cand scriitorul (conştient sau inconştient) utilizează în creaţia sa un model structural folcloric (de exemplu, romanul *Povestea cu cocoşul roşu* de V. Vasilache).

Împrumutul de motive presupune utilizarea în literatura artistică a motivelor individuale ale folclorului (motivul drumului de iniţiere în basmul modern *Columb în Australia* de S. Vangheli).

Împrumutul imagistic se prezintă prin două forme principale. Prima – transpunerea veridică în opera artistică a imaginii folclorice, de exemplu, a Morţii (Dumnezeu şi Sfântul Petru în nuvela *Se caută un paznic* de V. Ioviţă). A doua formă de împrumut – o cale mult mai dificilă a tradiţiei asociativ-imagistică, când imaginea creată de scriitor se asociază celei populare, având subtext folcloric (de exemplu moş Mihail din nuvela *Sania* de Ion Druţă, Lion din nuvela *Caloian* de G. Meniuc, Serafim Ponoară şi Anghel Farfurel din romanul *Povestea cu cocoşul roşu* de V. Vasilache)

De notat, în mod pregnant, este *împrumutul de tehnici şi instrumente artistice ale creaţiei populare orale*. Tropii folclorici au devenit tradiţionali pentru literatura scrisă şi de multe ori nu sunt recunoscuţi ca fiind folclorici în contextul operei artistice. Cu toate acestea, trebuie de subliniat originea populară a procedeelor, cum ar fi: epitetul constant şi inversiunea, anafora şi antiteza, paralelismul sintactic şi psihologic etc.

Pentru a avea o imagine completă a interacţiunilor folclorico-literare, cercetătoarea O. I. Trâkova clasifică şi tipurile de împrumuturi literare în folclorul contemporan (tipuri de folclorizare): 1) *citarea directă*; 2) *citarea cu continuare folclorică*; 3) *modificarea textului literar, parodierea şi modernizarea*; 4) *împrumutul imagistic*[16].

Şi exegetul Ion T. Alexandru propune o tipologie a modalităţilor de valorificare, de *transfigurare artistică* a constituentelor etnofolclorice, tipologie generată de specificul evolutiv al procesului literar românesc. Prin urmare, deosebeşte, drept forme rudimentare: „elementarul şi facilul procedeu al «citatului» şi pseudocitatului folcloric", „versificarea în stil şi spirit popular"; aspectele mediane: „analogia", „personanţa" şi „similul folcloric"; şi procedeele avansate: „reinterpretarea profundă a virtuţilor mitico-simbolice ale marilor şi mereu fecundelor motive folclorice literare cu alură de mituri, de permanenţe spirituale etnice («Mioriţa», «Meşterul Manole», «Făt-Frumos», «Zburătorul», «Toma Alimoş» etc.)"[17]. Tipologia respectivă devine utilă la reliefarea „tonului" literaturii române, a ponderii culturii

[15]АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ, В. П. *Очерки поэтического стиля Древней Руси.* Москва-Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1947, p. 24; АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ, В. П. *Древнерусская литература и фольклор*. Ленинград: Наука, 1974. 171 с.

[16]ТРЫКОВА, О. Ю. *О классификации способов взаимодействия русской литературы XX в. с фольклором (по материалам, собранным студентами Ярославского педагогического универстета).* În: *Педагогический вестник*. 2003. №1. http://vestnik.yspu.org/releases/doskolnoe_obrazovanie/1_5/ (văzut la 09.09.2018).

[17]ALEXANDRU, I. T. *Relaţia poezie română „cultă" – folclor în contemporaneitate.* În: *Imagini şi permanenţe în etnologia românească.* Chişinău: Ştiinţa, 1992, p. 30-36, p. 33.

tradiţionale ca una din sursele universului imaginar literar, care, analizată din punct de vedere sincronic şi diacronic, prin raportarea creaţiei unor anumiţi scriitori la „modelele" tradiţionale deja instituite, permite descoperirea „mutaţiilor" estetice a unor autori care au activat în două epoci literare diferite. Respectiva viziune îi permite cercetătorului să evidenţieze două nume importante din literatura română, care au performat aşa-numitul „*folclorism*" pe parcursul şi în întreaga lor creaţie literară, dezvăluind o „asimilare conştientă, programatică, a unei opţiuni estetico-artistice determinată de propria filosofie asupra culturii", în care dihotomia „cultura majoră" şi „cultura minoră" nu sunt diferenţiate, ci apar ca un tot întreg, ca elemente indispensabile ale „matricii stilistice" naţionale: Lucian Blaga şi Tudor Arghezi.

Punctul de vedere sincronic şi diacronic l-a determinat pe cercetătorul V. Kubilius să deosebească câteva stagii ale expresivităţii condiţionate de coraportul creaţiei populare cu fenomenul literar: „Primul pas, scrie el, îl constituie stilizarea folclorică, care, pe drept cuvânt, a intrat în universul literaturii contemporane"[18]. Cel de al doilea stagiu „presupune interpretarea psihologică a motivelor folclorice", dezvăluind imanenţa stilului individual creator, iar „elementele de cântec şi poveste populară îi servesc ca material decorativ folosit în corespundere cu logica problemelor în curs de rezolvare, precum şi preocupările temperamentului său scriitoricesc"[19]. Stagiul trei reprezintă „un pas în mitologia populară care spre deosebire de formele anterioare de utilizare a folclorului se bazează, în linii generale, pe interpretarea filologică a miturilor populare şi a semnificaţiei lor general-umane, care îi oferă cu generozitate scriitorului contemporan o mulţime de subiecte şi personaje pentru reflecţia filosofică"[20].

Prin urmare, viziunea celor expuse ne determină să rezumăm că şi la ora actuală este necesar de a revizui raportul nivelului metodologic înalt al ştiinţei cu metodele concrete de cercetare insuficient elaborate şi care operează cu modele şi principii învechite. Punctele forte şi slabe ale unor procedee concrete de investigare se observă mai clar în lucrările dedicate rolului folclorului în creaţia unui singur scriitor. Dar anume ele şi reprezintă baza pentru rezolvarea problemelor comune ale istoriei şi tipologiei folclorismului. Într-un sens extins, fenomenul folclorismului reprezintă una dintre axele problemei destinului istoric al folclorului, inclus într-o altă paradigmă ştiinţifică în noul context istoric şi estetic. Relaţia dintre cele două concepte: *folclor* şi *literatură* reprezintă, la ora actuală, o problemă „de întemeiere", „de determinare genetică", „de cataliză" şi „de permanentă revitalizare" a fenomenului literar contemporan.

BIBLIOGRAPHY

BOTEZATU, E. *Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune.* Chişinău: Ştiinţa, 1987. 288 p.
OLTEANU, A. Gh. *Folclor şi literatură cultă*. Braşov: Orientul latin, 1994. 166 p.
ДАЛГАТ, У. Б. *Литература и фольклор: Теоретические аспекты*. Москва: Наука, 1981. 301 с.
ALEXANDRU, I. T. *Relaţia poezie română „cultă" – folclor în contemporaneitate.* În: *Imagini şi permanenţe în etnologia românească.* Chişinău: Ştiinţa, 1992, p. 30-36.
ТРЫКОВА, О. Ю. *О классификации способов взаимодействия русской литературы XX в. с фольклором (по материалам, собранным студентами Ярославского педагогического университета).* În: *Педагогический вестник*. 2003. №1. http://vestnik.yspu.org/releases/doskolnoe_obrazovanie/1_5/

[18]КУБИЛЮС, В. *Формирование национальной литературы – подражательность или художественная трансформация? (Три шага литературы в фольклор)*. În: *Вопросы литературы*, 1976, № 8, с. 21-56, p. 21.
[19]*Ibidem*, p. 21.
[20]*Ibidem*.

BALÁZS, L. *Folclor. Noţiuni generale despre folclor şi poetica populară*. Cluj-Napoca: Scientia, 2003. 176 p.
СТЕПАНОВА, Т. М.; БЕССОНОВА, Л. П. *Типология фольклоризма литературных текстов*. În: *Вестник Адыгейского государственного университета*. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2007. №2. http://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-folklorizma-literaturnyh-tekstov
Temelii folclorice şi orizont european în literatura română. Bucureşti: Ed. A. R. S. R., 1971.

MIRCEA VULCĂNESCU 'S GENERATIONAL "THEORIES"

Gabriela Gheorghișor
Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract:This article presents the generational "theories" of Mircea Vulcănescu, another important leader of the "new spiritualist generation" in the 30s, together with Mircea Eliade, who inaugurated the "battle" between generations with Spiritual Itinerary. An analysis of three defining texts (the conference Trends of the young generation, published as booklet, the essays "Spirituality" and "Generation", published in the Criterion journal) revealed that Mircea Vulcănescu operates with a very broad concept of generation, rather incorporating, in a sociological approach, and a very lenient or vague notion of spirituality. Therefore, the features of the "new spiritualist generation" are often contradictory, and its missions, both historical-national, cultural, but also universal, social-utopian.

Keywords: Criterion generation, generational "theories", spirituality, mission, contradiction

Criteriul *generaţiilor*, operant mai ales în spaţiul istoriei literare (v. Thibaudet, 1966: 32-33, Dilthey, 1977: 268-269), coboară, după Primul Război Mondial, în arena actualităţii de la noi şi din alte ţări europene (Germania, Spania, Italia etc.). Problema „tinerei generaţii“ dinamizează discuţiile literare, generând polemici aprinse în presa românească de specialitate de la sfârşitul deceniului trei şi începutul deceniului patru. „Bătălia“ generaţionistă este inaugurată de Mircea Eliade – despre care E. Lovinescu spunea că, dacă nu şi-a inventat Generaţia, „i-a dat cel puţin conştiinţa existenţei“ (Lovinescu, 1975: 277) –, prin publicarea unei serii de foiletoane intitulate *Itinerariu spiritual*, în revista *Cuvântul*, din septembrie, octombrie şi noiembrie 1927.

Un alt „teoretician“ important al „noii generaţii spiritualiste“ este însă, alături de Eliade, Mircea Vulcănescu. Acesta va da curs aceleiaşi dorinţe de singularizare, delimitând generaţia sa de aceea a *Gândirii*: „generaţia *Gândirii* şi generaţiunea noastră constituiesc, de fapt, două momente culturale diferite, două generaţiuni culturale având fiecare maeştrii ei deosebiţi şi problematica ei diferită, izvorâtă din împrejurările deosebite care au prezidat la formaţiunea ei“(Vulcănescu, 1995: 111-118). Deşi admite că între „gândirişti“ şi congenerii săi „poate fi uneori identitate de poziţie spirituală, identitate de concluzii şi păreri“, conchide însă, destul de sofistic, că „această unitate de soluţii culturale nu exclude deosebiri adânci de mentalitate, de mod de înţelegere a împrejurărilor, sau de mod de punere şi, în special, de trăire a problemelor, precum şi de responsabilitate personală în faţa acestora, într-un cuvânt, de «spiritualitate», deosebiri destul de adânci spre a nu justifica în nici un fel confuziunea“ (Vulcănescu, 2003: 89-90). Aproape toate generaţiile nou intrate într-o cultură se definesc în termeni de opoziţie şi de ruptură. Datorită caracterului lor ofensiv, contestarea şi negarea precedenţei reprezintă instrumentele cu cel mai mare potenţial de autoafirmare rapidă şi, în acelaşi timp, necesare pentru ante-legitimarea viitoarei creaţii proprii.

La 20 februarie 1934, Mircea Vulcănescu susţine, după o scurtă prezentare a lui C. Rădulescu-Motru, o conferinţă la Uniunea Intelectualilor Români. Aceasta se numea *Tendinţele tinerei generaţiiîn domeniul social şi economic* şi a fost publicată apoi în broşură, cu titlul prescurtat (*Tendinţele tinerei generaţii,* Două conferinţe de Mircea Vulcănescu şi Mihail Manoilescu, „Biblioteca revistei lunare Lumea nouă“, Director: Mihail Manoilescu, Nr. 14, Tipografia ziarului „Universul“, Bucureşti, 1934). Conferenţiarul pleacă de la general spre particular, de la forjarea conceptului de *generaţie* la caracterizarea generaţiei tinere a

momentului. Aşadar, mai întâi, definirea noţiunii şi determinările sale (coincidenţa de vârstă biologică, de situare istorică, de psihologie, de modelare culturală şi intelectuală): „Dar, înainte de toate, o generaţie, ce e?// O generaţie nu e (…) un fapt etern, concret sau imuabil, cum sunt un gând, o statuie sau o carte.// O generaţie e ceva mai subtil, mai nestatornic şi mai delicat. E un fapt contingent, istoric. (…)// O generaţie se naşte din întâlnirea în timp, a unui grup de oameni de aceiaşi vârstă, cu un eveniment istoric oarecare, dătător de seamă pentru formaţiunea lui. Suferind o aceiaşi influenţă în perioada lor de cristalizare afectivă şi intelectuală, tinerii păstrează mai departe pecetia împrejurărilor în care s'au format, în chipul unei unităţi relative de înţelegere, de simţire şi de vrere.// O generaţie nu reprezintă deci o solidaritate indisolubilă cu o ideie, cum e unirea unei efigii cu materialul în care ia chip; ci numai o relaţie de conjunctură, de întâlnire temporală între un grup de împrejurări istorice şi sociale definite şi un grup de oameni de o vîrstă, care le suferă influenţa în acelaş ti[m]p!// Aceşti oameni trăiesc aceleaşi probleme, sunt subjugaţi de influenţa aceloraş modele vii: «maeştrii», sau de predilecţia aceloraş modele obiectivate: «cărţi», «fapte culturale», «opere de artă».// Ei alcătuiesc astfel mai mult o unitate psihologică, cu rădăcini istorice şi biologice, decât o unitate propriu zis spirituală.// «Generaţia» nu e, deci, decât rezultatul încercării de a cristaliza relaţia dintre o anume structură sufletească şi un complex de circumstanţe sociale caracteristice unui anumit moment istoric!“ (Vulcănescu, 1934a: 4-5). Astfel, *Generaţia* este conturată ca o categorie psihologică şi sociologică, limitată însă la vârstele tinere, întrucât, pe măsura trecerii timpului, fiecare generaţie „se sparge în fragmente, separate după familiile spirituale intemporale din care face parte fiecare om după factura lui sufletească, sau după poziţiile pe care le militează în luptele sociale“ şi „nu mai rămâne decât ca o aventură de altă dată, ca o primă aproximaţie pentru destine mai clare“ (Vulcănescu, 1934a: 6). Peste aproape o jumătate de secol, un critic precum Mircea Martin va sublinia relativitatea conceptului, în ciuda funcţionalităţii sale epistemologice în istoria culturală sau literară: „generaţia nu înseamnă altceva decât un ritual cotidian de trecere spre solitudinea esenţială a creaţiei. Cu alte cuvinte, o ficţiune necesară“ (Martin, 1969: 5).

După ce prezintă succesiunea generaţiilor României moderne, Mircea Vulcănescu îşi analizează, într-o tonalitate pe alocuri vaticinară, propria generaţie, intrată în istorie după un cataclism şi presimţind un altul, marcată de semnul excesului şi al febrilităţii, conştientă de măreţia misiunii sale şi obsedată de perspectiva eşecului: „Crescută în vremi anormale şi plăsmuită în tensiunea acestor vremi, generaţia noastră nu e făcută pe măsura vremilor normale. E în ea ceva neisprăvit, ceva care nu se potriveşte rotunjimei şi măsurii!// Ruptă de împrejurările ei de formaţie, generaţia noastră poartă încă urmele zdruncinării în care s'a zămislit.// Nu se simte în largul ei decât în tensiune. Obligată să trăiască viaţa cotidiană, generaţia tânără se destramă, se risipeşte, se pierde! Fiecare clipă de destindere i se pare o decădere din starea ei de har!// Astfel, viaţa ei nu e decât o pregătire pentru marile ei clipe cărora li se dă toată. Viaţa ei se împarte, cum zicea Péguy, în «epoci» şi «perioade». Perioadele sunt intervalurile intermediare în care nu se întâmplă nimic şi care nu au alt sens decât că servesc de pregătire epocilor ce urmează.// Într'o astfel de perioadă trăeşte astăzi generaţia mea, disponibilă şi risipită, în aşteptarea epocei.// S'ar putea ca «epoca» să nu vie, şi atunci vom fi cu toţii nişte rataţi, sub raportul misiunii noastre sociale.// Dar în clipa în care vremea va veni, în care Neamul ne va cere, cred neclintit că generaţia noastră va fi o generaţie mare“ (Vulcănescu, 1934a: 21-22). Ca și Eliade sau Cioran, Vulcănescu nu se poate sustrage posturii de „profet“, îmbinând luciditatea și patetismul, atitudinea analitică și vizionarismul, ajungând la aceeași „mistică“ a Generației.

Într-un articol publicat în *Criterion*, în acelaşi an, intitulat „Spiritualitate“, Mircea Vulcănescu revine la generaţia sa, al cărei model de „*om nou*“, „*viu*“ şi „*autentic*“ exaltă „*trăirea intensă a clipei indiferent de valoarea calitativă a conţinutului sufletesc trăit*, adică… activitate, frământare, entuziasm, pasiune, lirism, înflăcărare, tragism; şi pentru

aceasta: sinceritate, depăşire, necontenită aspiraţie la integralitate“(Vulcănescu, 1934b: 3), trasând, totodată, liniile *Itinerariului spiritual* propus de Mircea Eliade. Acest prim sens sau direcţie a spiritualităţii ar cuprinde imediatismul, activismul, psihologismul (interioritatea) şi biologismul, originate în umanismul Renaşterii, protestantism şi filozofia romantică germană, cu repere în Fichte, Schelling, Nietzsche, Amiel, Bergson, Dostoievski, Freud, Gide, Kierkegaard, Papini, Proust, Şestov. A doua, incluzând umanismul goethean, naţionalismul şi marxismul, cu rădăcini în raţionalismul magistral sistematizat de către Kant, vizează „*trăirea cu sens, trăirea pentru un ideal, pentru o valoare*“(Vulcănescu, 1934b: 3), în linia J. Benda, Berdiaev, Dilthey, Gandhi, Hartmann, Kautsky, Keyserling, Klages, Lenin, Masaryk, Maurras, Mussolini, Ortega, Rathenau, Spengler, Tagore, Unamuno, Valéry. Ultima direcţie presupune „*trăirea în universalitatea absolută, în Duhul Sfânt: ascezăşi viaţă mistică*“(Vulcănescu, 1934b: 3), anvizajând virtuţile religiei în sensul larg, de la Tereza de Avila şi Thomas à Kempis, inclusiv Blondel, Bloy, Maritain, Barth, Paul Tillich şi Rudolf Otto. În continuare, Vulcănescu schiţează contextul spiritual al Generaţiei, impulsionate, la început, de către Vasile Pârvan (*Problema salvării* şi *Drama antică*, 1919, 1920) şi de către Nae Ionescu (*Filosofia Dumnezeirii*, 1920-1921, *Realitatea vieţii sufleteşti*, 1921-1922, şi *Filosofia religiei*, 1923-1929) şi trece în revistă evenimentele care i-au jalonat existenţa: conferinţele *Ideii europene*, cele de la *Poesis*, *A.S.C.R.*, *Forum* şi *Criterion*. Constată, apoi, sciziunea vieţii publicistice în două tabere: de-o parte, *Gândirea*, *Ideea europeană*, *Ideea creştină*, *Vremea*, *Viaţa literară*, *Tiparniţa literară*, *Acţiune şi reacţiune*, *Floarea de foc*, *Discobolul* etc.; de cealaltă, *Universul literar*, *Viaţa românească*, *Sburătorul*, *Kalende*, *Adevărul literar*, *Convorbiri literare*, *Stânga*, *Cuvântul liber* etc. „Tânăra generaţie“ a traversat două etape, „*un moment spiritual*“ (1925-1929) şi „*un momentnespiritual*“ (1930-1932)“(Vulcănescu, 1934b: 3). Atacul de la *Kalende* a demonstrat că „*identitatea degeneraţie nu implică o identitate de poziţie spirituală*“(Vulcănescu, 1934b: 3). Spiritul ortodox, având-i ca lideri pe Nae Ionescu şi pe Nichifor Crainic, îi include pe Paul Costin Deleanu, G. Racoveanu, P. Sterian, S. Tudor şi M. Vulcănescu. Spiritualitatea, în accepţia larg-culturală a cuvântului, are, după Vulcănescu, o direcţie marxistă (Ralea, Călinescu, Pandrea, N. Tatu, A. Adania, Şt. Beldie, Anton Dumitrescu, M. Grigorescu, Gh. Ionescu, Al. Sahia, A. Şerbulescu / Silber), una de naţionalism integral şi politic (Iorga, A. C. Cuza, Codreanu, Goga, Manoilescu, Şeicaru, alături de D. C. Amzăr, V. Băncilă, E. Bernea, Al. Dima, A. Galopenţia, M. Polihroniade, N. Roşu) şi una animată de idealul cultural neoclasic (Dan Botta, I. Cantacuzino, P. Comarnescu, M. Sebastian, Constantin Noica, T. Vianu, Camil Petrescu, L. Blaga, St. Mateescu). O categorie aparte o reprezintă cei aflaţi în „*căutarea unei spiritualităţi noi*, revoluţionare (de tip interior şi cultural, dar cu vădite predilecţii exterioare), simultan opusă intransigenţei dogmatice a ortodoxiei, materialismului istoric marxist, particularismului doctrinei naţionaliste şi caracterului rotund şi definit al neoclasicismului“(Vulcănescu, 1934b: 4); „în plină criză spirituală şi revizuire de valori“, ei încarnează „spiritualitatea *agonică“*, „luciditatea, negaţia şi tragicul unei îndoieli care se vrea depăşită în recunoaşterea unui om nou, care încă nu se arată“(Vulcănescu, 1934b: 4). Exponenţii acestei direcţii aparte sunt consideraţi a fi Mircea Eliade, Eugen Ionescu, P. Manoliu, M. Ilovici, I. Dobridor şi Emil Cioran.

Consideraţiile din *Tendinţele tinerei generaţii* şi din articolul „Spiritualitate“ Mircea Vulcănescu le dezvoltă în eseul „Generaţie“, publicat tot în 1934, în *Criterion*. În prima parte, autorul teoretizează categoria *generaţiei*. El inventariază şapte „sensuri“ ale cuvântului: „*biologic*“, „*sociologic*“, „*statistic*“, „*istoric*“, „*psihologic*“, „*cultural şi politic*“ şi „*economic*“, pe care le analizează sistematic şi istoric, derivându-le unul din celălalt şi considerându-le trepte în constituirea noţiunii complexe de *generaţie* (Vulcănescu, 1934c: 3). Cel de-al patrulea sens, cel *istoric*, se apropie „oarecum de înţelesul în care circulă azi cuvântul în cultura românească“, stă în „categoria «momentelor tainiene»“ şi „e de aceeaşi

natură cu «moda», cu «curentul», cu «secolul», cu «evul», cu «era» sau cu «eonul» – spre a continua o înlănţuire tot mai cuprinzătoare, în care «generaţia» se situează între primele două trepte, adică între modă şi curent“ (Vulcănescu, 1934c: 3). Criteriul existenţei generaţiilor istorice îl reprezintă succesiunea în timp: „Curentele coexistă uneori. Generaţiile se succed“(Vulcănescu, 1934c: 3). Toate „treptele“ enumerate sunt „*încercări de stabilire a unei relaţii între succesiunea formelor generaleale vieţii sociale şi timp*“, ele fiind viabile în cazul unor „manifestări sociale cu structură asemănătoare“(Vulcănescu, 1934c: 3). În ce priveşte sensul cultural şi politic, Mircea Vulcănescu observă că „*ideea de generaţie spirituală este un concept hibrid, contradictoriu*. Căci, *ideea degeneraţie exprimă o subdiviziune socială şi o referinţă indubitabilă la timp*. Pe când *poziţia spirituală e prin natura ei o realitate totală, absolută şi intemporală*“ (Vulcănescu, 1934c: 4). Contradicţia conceptuală se rezolvă prin faptul că „*în orice epocă, există în societate un tip«dominant» de structură spirituală*“(Vulcănescu, 1934c: 4), iar acesta nu exclude nuanţele, variaţiile. În interiorul unei paradigme pot apărea mai multe ocurenţe sau variante de spiritualitate: „*Dacă voim să păstrăm despre generaţie o idee corespunzătoare faptelor, trebuie să înlăturăm gândul că identitatea de generaţie implică o identitate absolută de atitudini spirituale, o identitate de soluţii şi să înlocuim această unitate cu predominarea unui anumit interes, cupredominarea unei anumite problematici*“(Vulcănescu, 1934c: 5). Definiţia conceptului rezultă din sinteza acestor observaţii amănunţite: „*O generaţie este o grupare socială bio-psiho-istorică, în care predomină oamenii de aceeaşi vârstă, care se manifestă simultan, spontan, cu conştiinţa solidarităţii lor de vârstă. Manifestările acestei grupări sunt condiţionate de faptul că membrii componenţi au participat la un anumit eveniment istoric, a cărei influenţă au suferit-o în perioada lor de formaţie intelectuală, – fapt care face să predomine în manifestările lor preocupări de aceeaşi natură, precum şi o asemănare de material şi de maeştri. / / Această predominare mai poate fi condiţionată şi de felul în care tineretul participă la activitatea colectivităţii şi de încadrarea sau neîncadrarea lui înierarhia socială existentă*“(Vulcănescu, 1934c: 5). *Generaţia* este, în concluzie, un concept sociologic: „Natura esenţială a termenului se arată deci a fi de ordin sociologic, întrucât *exprimă ounitate socială sui generis, o «voinţă socială»* (…), adică o unitate de reacţie, *o relaţieconcretă şi semnificativă între un grup de manifestări predominante precis structurate* (similitudini problematice, similitudini de material şi maeştri) şi *un grup de factorigenetici* (cadre) *care le condiţionează simultan*: biologic (vârsta); psihologic (conştiinţa de sine, influenţa) şi istoric (legătura cu un eveniment social, încadrarea socială)“(Vulcănescu, 1934c: 5).

Partea a doua a eseului este una de aplicaţie, de verificare a validităţii conceptului. Mircea Vulcănescu identifică în societatea românească, de la 1821 şi până în vremea sa, şase generaţii (le prezentase şi în *Tendinţele tinerei generaţii*): generaţia premergătorilor, generaţia paşoptistă, generaţia junimistă, generaţia socială, generaţia de foc sau a Unirii sau generaţia sacrificată şi „generaţia tânără“ a momentului(Vulcănescu, 1934c: 5). Acesteia din urmă îi analizează etapele parcurse (un moment „spiritual“ şi unul „nespiritual“), evenimentele marcante (articole semnificative, anchete literare, cărţi relevante), factorii istorici şi culturali care i-au determinat constituirea (războiul, mentorii – Vasile Pârvan şi Nae Ionescu –, influenţe spirituale indirecte: misticismul orientalizant german şi misticismul rusesc din emigraţie, maurrassismul francez şi neotomismul, comunismul rusesc şi marxismul german, fascismul italian şi naţional-socialismul german; asociaţii culturale de tineret, de pe lângă licee şi universităţi), trăsăturile caracteristice (setea de experienţă/ aventură, autenticitatea, spiritualitatea; tensiunea dramatică, tragismul, criza ipostaziate în negativism, agonie, pesimism eroic, disperare), soluţii generate de fondul problematic comun (atitudini sociale: izolarea social-politică, activismul prin disperare, istorismul prin resemnare; atitudini spirituale: misticismul ortodox, umanismul neoclasic, agonia, negativismul; curente politice: naţionalismul integral şi comunismul marxist) şi „misiunile tinerei generaţii“, naţionale şi

chiar universale: „*să asigure unitateasufletească a Românilor*“, „*să exprime în forme universale acest suflet românesc*“, „*pregătirea pentru ceasurile grele care pot veni*“ şi o „misiune universală. Aceea de a pregăti *ivirea omului nou*“(Vulcănescu, 1934c: 6).
Se observă, din cele trei texte prezentate, că Mircea Vulcănescu operează cu un concept foarte larg de *generație*, mai degrabă integrator, de tip sociologic, și cu unul foarte vag sau lax de *spiritualitate*. De aceea, trăsăturile „noii generaţii spiritualiste“ sunt adesea contradictorii, iar misiunile sale, deopotrivă istoric-naționale, culturale, dar și universale, social-utopice.

BIBLIOGRAPHY

Dilthey, Wilhelm, 1977. *Trăire şi poezie*. În românește de Elena Andrei şi I. M. Ştefan, Prefață de Marian Popa. Bucureşti: Editura Univers.
Eliade, Mircea, 1990. *Profetism românesc, vol I-II*, ediție îngrijită de Dan Zamfirescu. Bucureşti: Editura „Roza Vînturilor“.
Lovinescu, E., 1975. *Scrieri VI, Istoria literaturii române contemporane 1900-1937*, ediție îngrijită de Eugen Simion. Bucureşti: Editura Minerva.
Martin, Mircea, 1969. *Generație şi creație*. București: Editura pentru Literatură.
Mihăilescu, Dan C., 1999. *Stângăcii de dreapta*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, Colecția „Discobolul“.
Mihăilescu, Dan C., 2004. *Literatura română în postceauşism. I. Memorialistica sau trecutul care-umanizare*. Iași: Editura Polirom, Colecția „COLLEGIUM. Litere“.
Ornea, Z., 1995. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române.
Perian, Gheorghe, 2013. *Ideea de generație în teoria literară românească*, în Julius Petersen, *Generațiile literare*. Trad. Sanda Ignat. Cluj: Limes.
Petreu, Marta, 2016. *Generația ’27 între Holocaust și Gulag. Mircea Eliade și Klaus Mann despregenerația tânără*. Iași: Editura Polirom.
Thibaudet, Albert, 1966. *Fiziologia criticii. Pagini de critică şi de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, Bucureşti: Editura pentru literatură universală.
Vianu, Tudor, 1980. „Generație și creație“, în*Opere. 9. (Studii de filozofia culturii)*, ediție de Gelu Ionescu și George Gană, note și postfață de George Gană. București: Minerva, 1980 (articol din *Revista Fundațiilor Regale*, an III, nr. 2, februarie 1936).
Vulcănescu, Mircea, 1934a. *Tendințele tinerei generații,* Două conferințe de Mircea Vulcănescu și Mihail Manoilescu, „Biblioteca revistei lunare Lumea nouă“, Nr. 14, București: Tipografia ziarului „Universul“.
Vulcănescu, Mircea, 1934b. „Spiritualitate“, în *Criterion*, Anul I, Nr. 2, 1 noiembrie 1934.
Vulcănescu, Mircea, 1934c. „Generație“, în *Criterion*, Anul I, Nr. 3-4, 15 noiembrie-1 decembrie 1934.
Vulcănescu, Mircea, 1995. *Dimensiunea românească a existenței, vol. 2. Chipuri spirituale*. Bucureşti: Editura Eminescu (articolul „Carte pentru «Isabel»“, din *Cuvântul*, an VI, nr. 1951, 26 septembrie 1930, p. 1).
Vulcănescu, Mircea, 2003. *De la Nae Ionescu la „Criterion“*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu. Bucureşti: Editura Humanitas (articolul «Gândirism» şi ortodoxie“, din *Cuvântul*, an VII, nr. 2048, 3 ianuarie, 1931, pp. 1-2).

VINTILĂ HORIA, A SAINT DIED

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: The poetic creation gives Vintilă Horia an unneglected importance in its debut on the realm of literature. The writer started at the age of 17, in 1932, in the Review of the „St. Sava", Vlăstarul, with a poem about the autumn. His literary career will continue with a prodigious activity as poet, prose writer and essayist in important literary publications from the interbelic period, demonstrating ever since a vast culture, both in Romanian and in universal terms.
The volumes published in the country between 1937 and 1941: Processions, 1937, The Fortress with Spirits, 1939 and The Book of the lonely man, 1941, will be continued into exile, in a different note, in another lyrical register, much deeper and more intense with A saint died, 1951, Childhood Journal, 1958, Happened future, 1976. The latter develops an extensive topic specific to the writer, and we talk in this regard about the theme of double exile, interior and exterior, the memory of the "age of the happiness", of childhood, people and places from the poet's past in Romania, the encounter with new cultural spaces, the unstoppable longing for the original space from which he was retrieved without possibility of return.
In the poetic destiny of the writer, the volume of A saint died... draws a threshold for the passage from the Christian mystic poet to the radical thinker of Tradition, the type of "papinian man", which can be found only among the intellectuals wroth by the great questions of the existence. The volume in discussion contains three moments in the life of the poet: in Vienna, then in Italy, and the last one in Argentina. All these periods have a significant title, Songs from Baroque, Lyrical Ballads, Austral, which conveys a poetry traversed by the image of the beginning of a painful exile, slightly attenuated in the second cycle of the volume, of the profound and mysterious spiritual experience, influenced by the great Francis of Assisi. The last cycle is especially crossed by the nostalgic longing for the country, trying to rebuild the native space through a spiritual Christian approach: There was peace on earth / Goodwill among people.
In its complexity, the volume is one of the most valuable books of poems of the Romanian antitotalitarian exile, but also the first opera that reveals an original lyrical profile.

Keywords: poetry, exile, papinian man, reconstruction, native space

Creația poetică îi conferă lui Vintilă Horia o importanță deloc neglijabilă în debutul său pe tărâmul literaturii. Scriitorul a debutat la vârsta de 17 ani, în anul 1932, cu numele Victor Caftangioglu, în Revista Colegiului Național "Sf. Sava", *Vlăstarul*, cu o poezie despre toamnă. Cariera sa literară va continua cu o prodigioasă activitate de poet, prozator și eseist în cadrul unor publicații literare importante din perioada interbelică: *Gândirea, Meșterul Manole, Revista Fundațiilor Regale, Universul, etc.*, de data aceasta cu numele care avea să-l consacre atât în cultura română cât și în cea universală – Vintilă Horia, demonstrând încă de atunci o vastă cultură, atât în plan românesc, cât și universal.

În perioada 1937-1941, Vintilă Horia publică în țară trei volume de poezii: *Procesiuni*, 1937, *Cetatea cu duhuri*, 1939, și *Cartea omului singur*, 1941. Aceste volume constituie o primă etapă a liricii horiene, conform spuselor autorului, aceea a "literaturii fericite care coincide cu viața fericită a mea". Remarcăm faptul că poeziile ce aparțin acestei perioade sunt sentimentale, misterioase și melodioase, dezvăluind un poet mistic, un poet al sufletului.

A doua etapă a liricii lui Vintilă Horia o constituie poezia scrisă în perioada exilului, perioadă care se prelungește, de altfel, până la moartea scriitorului, și cuprinde volumele *A murit un sfânt...*,Editura. *Cartea pribegiei,* Argentina, 1951, *Jurnal de copilărie,* apărut la Fundația Regală Universitară Carol I, Paris, 1958 și *Viitor petrecut,* publicat de Asociația Culturală Hispano-Română, Salamanca, 1976, volum ce va apărea și la noi în țară, în anul 1991, la Editura Europa din Craiova. Toate aceste trei volume au fost scrise în limba română, semn că în perioada surghiunului impus, scriitorul nu s-a desprins nicio clipă de limba în care s-a născut.

Volumele amintite dezvoltă o tematică vastă, specifică viziunii artistice a scriitorului, precum: tema exilului dublu, interior și exterior, nostalgia copilăriei, oameni și locuri din trecutul poetului în România, întâlnirea cu noi spații culturale și spiritualitatea acestora, problematica existențială, dorul nestăvilit de spațiul originar din care a fost smuls fără posibilitate de întoarcere.

În destinul poetic al scriitorului, volumul *A murit un sfânt...* trasează un prag al trecerii de la poetul creștin, mistic, la gânditorul radical al Tradiției, cel de tipul *omului papinian,* specific, conform lui Vintilă Horia, secolului XX: "Cred că se poate vorbi fără exagerare de existența unui tip papinian, caracteristic veacului nostru. [...] Omul papinian se poate întâlni numai între intelectualii frământați până la propria lor răstignire de întrebările și incertitudinile actualității. A cuprinde într-o viziune măreață toată gama spiritului omenesc, a încerca să-i cucerești cu sânge fiecare poziție și a cădea de măreția efortului pentru a te ridica asupra și a reîncepe calvarul aceleiași căutări, iată schema dinamică a unei tipologii cu totul moderne".[1]

Cartea se dovedește a fi un document foarte valoros, nu doar pentru schimbarea produsă la nivelul registrului liric, mult mai profund și mai dramatic, marcat de experiența exilului și asumarea condiției de exilat, ci și pentru aspectul ei: "coperta tipărită, cu indicația jos, a editorului (*Cartea pribegiei,* Buenos Aires, 1951) dar care închidea un text bătut la mașina de scris pe o hârtie mizeră: era toată sărăcia primilor ani ai exilului!"[2]. Conform Georgetei Orian "Aspectul volumului (texte bătute la mașina de scris și prinse în capse între două coperte), un amănunt care ar putea părea astăzi mai degrabă înduioșător, probabil nimic mai mult, se constituie într-un referent al condiției materiale precare ale unor intelectuali care au înțeles într-o epocă istorică de criză, să supraviețuiască prin cultură"[3].

În *Postfață la un deceniu personal,* care se constituie de fapt în prefața volumului, scriitorul dezvăluie motivele ce au determinat scrierea acestor versuri, reliefând încă o dată durerea desțărării: "Am înțeles atunci că nu eram un imigrant, ci un exilat și că singura mea durerea era aceea de a fi rămas fără patrie (*Et sola est patria poena carcera mea*). Și că oricât aveam să cutreier pe pământ, oricât aș fi încercat să mă amăgesc, căutând un al doilea spațiu familiar, o altă patrie, aș fi fost sortit aceleiași deziluzii. Căci Patria e una singură și nici o satisfacție nu poate egala pe aceea de a regăsi pământul inițial, parfumul unei pajiști, culorile unei poieni, aerul dulce al unei primăveri, cuvintele unei voci cunoscute și nemaivăzute, demult, zgomotul unei străzi de copilărie. Acasă e cuvântul cel mai plin de înțelesuri, în orice limbă. Acasă... Acolo a prins contur și poftă de viață, odată cu trupul, sufletul nostru fidel și etern"[4]. Așadar, poetul ne avertizează că volumul dezvoltă poeme străbătute de dorul de casă, de regăsirea paradisului pierdut, de reconstituire a ceea ce el numește *acasă.* "Și acest acasă

[1]Mihaela Albu, Dan Anghelescu, "Tinerețea unui <<fost săgetător>>". Vintilă Horia - publicistica interbelică. Antologie selectivă", Editura Aius, Craiova, 2016, p. 78.
[2]Nicu Caranica, "Un Esculap al sufletului românesc", Editura Jurnalul literar, București, 1997, p. 158.
[3]Georgeta Orian, "Vintilă Horia un scriitor contra timpului său", Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 43.
[4]Vintilă Horia, "A murit un sfânt...", Editura Jurnalul literar, 2000, p.13.

caută să îl prindă în imagini, în Cuvânt oriunde s-a aflat pe pământ și în orice limbă ar fi scris”[5].

Concentrate în trei cicluri, versurile redau trei perioade semnificative din viața autorului, fiecare având un titlu semnificativ. Cea de la Viena, Cântece de baroc este dominată de iminența războiului “Prieteni de-ai mei mureau departe, pe fronturile din Rusia, pentru a da greutate și pentru a consfinți acele drepturi românești în care Viena nu crezuse niciodată. Un ciudat echilibru se stabilea astfel între tristul apus al cetății de sub Kahlemberg și între lupta vie a alor mei, un echilibru istoric și uman pe care abia azi îl înțeleg, însă din năzuința căruia de a se lăsa lămurit s-au născut poemele sumbre din primul ciclu al cărții acesteia <<Cântece din baroc>>. Din tristețea lor, care a fost modul meu de a rezolva o criză personală, aveau să iasă la iveală speranțele din cel de-al doilea”[6].

Cea de-a doua perioadă, redată în ciclul *Balade lirice,* surprinde regăsirea spirituală de la Florența și Assisi. Aceste două orașe reprezintă pentru Vintilă Horia “expresia unei omeniri creștine”[7], unde el s-a simțit bine “tocmai pentru că zidurile lor palpitau de viața timpului care le ridicase cu pioasa râvnă de a da efortului uman sensul unei durabilități divine”[8]. În această atmosferă cu iz medieval sub aripa “Sfântului cel mai uman și mai umil pe care l-a dat creștinătatea”[9] au prins viață *Baladele lirice,* pe care le-am scris sub blânda oblăduire a Sfântului Francisc, a cărui amintire domină frunzele și pietrele locului, răsăritul și spusul soarelui, culorile anotimpului, aripile vântului, gesturile oamenilor, ca o forță nevăzută și veșnic prezentă”[10].

Al treilea ciclu, *Austral,* surprinde perioada petrecută de autor în Argentina, unde sentimentul desțărării îl trăiește extrem de acut, iar despărțirea de Europa este resimțită ca o moarte lentă. “În Italia n-am simțit decât arare colții exilului. I-am simțit însă aici, în acest al treilea ciclu austral”[11].

Întregul volum se dorește a fi o recompunere a unor ani de căutări, de rătăciri, în care mai mult ca oricând, Vintilă Horia simbolizează tipul călătorului ce poartă cu el, mereu și mereu, dorul de țară: “Călător pe aprinse poteci / Peste văi ca o umbră amară / Pe izvorul de seară tremurând când te-apleci / Adu-ți aminte de Țară” (*Cântec de exil (II)*)[12].

Versurile acestui volum aduc un suflu nou în peisajul liricii românești, fapt remarcat și de către Mircea Eliade într-o scrisoare, expediată de la Paris, în 22 noiembrie 1951, lui Vintilă Horia: “Vintilă Horia, ești un foarte mare poet. Ruperile și valurile ți-au purificat poezia. E dură și caldă ca marmora <<divinei peninsule>>. Și daca e irizată de melancolie, e nobila, depărtată melancolie a toamnelor pe care atâta le iubești. Îți repet: abia acum am descoperit poetul, marele poet, în D-ta. Volumul te predă întreg. Citisem poate în grabă, sau distrat, poemele publicate prin revistele de exil. Aici, în volum, ești întreg. Aduci un univers cu totul și cu totul nou în poezia românească [...] Experiența inițiatică a desțărării! Coborârea în infern, rătăcirea în labirint. Dacă scăpăm până la urmă, dacă nu ne pierdem tăriile și răzbim din nou la lumina suprafirească a Țării din eternitate – vom fi asemenea exilatului Dante, cu adevărat niște inițiați”[13].

Poeziile din ciclul vienez surprind, așa cum afirmam la începutul demersului meu, iminența războiului, într-un oraș străbătut de tristețea morții. “Fug păsări speriate spre pacea

[5]Vintilă, Horia, “Culorile tăcerii. Antologie poetică”, Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și comentarii Mihaela Albu, Editura Vremea, București, 2018, p. 18.
[6]Vintilă Horia, „A murit un sfânt...”, ed. cit., 2000, p. 7.
[7]Idem.
[8]Ibidem.
[9]Ibidem, p. 8.
[10]Ibidem.
[11]Ibidem, p. 12.
[12]Ibidem, p. 91.
[13]Mircea Eliade,” Corespondență”, Vol. I, Editura Humanitas, București, 1999, p. 445-446.

din Sud, / Ca o istorie cerul cu sânge stă scris / Şi-n clinchet de suliţi – din viaţă, din vis?- / Cohortele morţii cum vin se aud.[14]“ (*Triptic de octombrie*). Avioanele ucigaşe sunt surprinse metaforic ca nişte păsări prevestitoare de moarte: “În şiruri lungi cocorii morţii trec / Ca nişte cruci de-argint spre miazănoapte”,[15] (*April 1945*) confirmând dinspre răsărit replica copleşitoare a vieţii: „Auzi cum creşte iarba din pământ / Cu paşi ascunşi din frunzele uscate? / Prin dimineaţa clară ca o carte / Vuieşte tunu-n vale ca un vânt.”[16] (*April 1945*)

Destinul eului poetic apare învăluit de o stare apăsătoare de amărăciune “se simte că destinul lui este unul al înstrăinării, aflat tot timpul în căutarea propriei identităţi”[17]. Această tensiune interioară se regăseşte în poemul *Rugăciunea unui iezuit*: “Pe marginea singurătăţii ca peste o prăpastie / Mă-aplec. Unde mi-e chipul? În fund sau de-asupra?/ [...] Sub bolţile reci nu mai e nimeni. Întunericul / Cade prin vitralii ca o cenuşă. Mă dor ochii, Doamne / De noaptea de afară sau de cea din mine?[18]“. În surghiunul impus, eul poetic încearcă un dialog cu dumnezeirea sperând că astfel Va găsi un răspuns, o cale de salvare: “Doamne, de ce nu mai bate vânt de la Tine? / De ce căldura soarelui înghiaţă sub bolţi? / Te-am alungat noi, sau ai fugit Tu / Ca să ne uiţi fără să Te revolţi”[19]. Dar, se pare că la fel ca în *Psalmii* arghezieni, Dumnezeu refuză să se arate, un Deus absconditus, tăcut şi greu de întrezărit, făcând astfel ca în sufletul eului liric să se nască răzvrătirea: “Sunt de vacuri în iadul cu oamenii vii, / M-ai uitat în pământ ca pe-un cariu-n icoană. / Sunt sătul de când rod fruntea ta suverană / Şi îţi sorb din culori şi nu vezi şi nu ştii.[20]“ (*Cântecul celui din urmă*). În *Rugăciune pentru rănile ţării* se întrezăreşte o uşoară resemnare a eului poetic în faţa sorţii potrivnice, cerând o îndurare dumnezeirii: “Nu da, Doamne, nici unui duşman / Suferinţa noastră dintr-un an / Şi ne iartă nouă dacă plânge / Inima din noi de-atâta sânge”[21].

“Risipit pe cărări de tăcere”[22] (*Poem pentru lumină*) eul poetic simte tot mai intens sentimentul desţărării, astfel încât ţara lăsată în urmă devine pentru el o “insulă a morţilor”, deoarece întoarcerea acasă devine imposibilă: “În insula morţilor viaţa a fost / Mare cât oamenii, grea cât istoria, / În zbuciumul vremii necazul şi gloria / S-au strâns în acelaşi elan fără rost.”[23] (*Insula morţilor*). Poemul surprinde imaginea ţării lăsată în urmă sub stăpânirea unui regim totalitar şi obtuz, o ţară cu o lume strâmbă în care minciuna a devenit adevăr iar visele se năruiesc rând pe rând: “Măsura viselor mele nu este”[24] o lume din care nu a mai rămas nimic, deoarece pentru poetul surghiunit, desţărarea este cea mai grea şi mai cumplită moarte: “Închisă-ntre valuri şi spume / Chemând peste ea perdelele ceţii, / Cuprinzând între pietre rămăşiţele vieţii / Insula morţilor e-o sămânţă de lume”[25].

Dacă în *Cântece din baroc* sentimentul tristeţii şi al ruperii de ţară se desprinde aproape din fiecare vers, în *Balade lirice* acest sentiment se atenuează datorită regăsirii în spiritual al eului liric. Întregul ciclu este îmbibat de frumuseţea peisajului italian, în special al celui de la Assisi: “Valea Umbriei trece spre toamnă / Ca o limbă de ceas spre minutele serii / Vântul gol printre frunze-şi înseamnă / Drumul de mâine. Caravelelele serii/ [...] Chiparoşii îşi clatină verzile ruguri / Apele cerului sunt prea albastre”[26] (*Final estiv*).

[14]Vintilă Horia, „A murit un sfânt...”, ed. cit., 2000, p. 20.
[15]Ibidem, p. 36.
[16]Ibidem.
[17]Mădălina-Violeta Dârmină, Vintilă Horia – exilatul din exil, Editura Eikon, Bucureşti, 2016, p. 73.
[18]Vintilă Horia, „A murit un sfânt...”, ed. cit., 2000, p. 38.
[19]Idem.
[20]Ibidem, p. 40.
[21]Ibidem, p. 46.
[22]Ibidem, p. 25.
[23]Ibidem, p. 49.
[24]Ibidem.
[25]Ibidem, p. 50.
[26]Ibidem, p. 57.

Spațiul italic îi asigură eului liric o stare meditativă, și acest lucru poate fi cauzat de asemănarea cu paradisul pierdut al țării natale, ce îi conferă o plonjare în spiritual, avându-l drept model pe cel mai umil dintre sfinți, Sfântul Francisc de Assisi: "Pe cărare iată cum trece sfântul cel sărac, / Lipăind prin țărână cu picioarele goale / O pasăre i se așează pe umărul stâng / Și măslinii cucernici i se-nchină în vale"[27] (*Baladă franciscană*).

Întâlnirea cu Sfântul Francisc produce o schimbare de perspectivă asupra vieții, regăsirea în spiritual dă poetului puterea de a continua "lupta pre care aveam să o port, de atunci înainte, pe atâtea răscruci de meridiane și paralele"[28].

Poemul care dă "un sens unitar și înnoitor"[29] întregului ciclu este *A murit un sfânt* scris la Florența ca o concluzie a experienței de la Assisi. Titlul are o rezonanță mistică, iar după opinia lui Mircea Popa "ar putea simboliza (în general) extincția omului de altădată, naiv, optimist și așezat în ordine morală, naturală și economică ancestrală, iar în particular ar reflecta impresia produsă de știrea morții lui Ion Pillat, precipitată (pe când se afla la Assisi) și într-un Requiem"[30].

Textul poemului surprinde metamorfozele ființei aflată sub ravagiile timpului, transformările eului poetic de-a lungul anilor de exil: "A murit un sfânt undeva. / Lumea spune că e floarea de tei / Care miroase așa"[31] (*A murit un sfânt...).* Exilul, nu a însemnat altceva decât o mare suferință, în nostalgia după locurile natale și totodată o amărăciune pe care eul liric o simte ca pe o povară: "Visele și cireșile sunt pe trecute, / Navele au ancorat în iarba udă / Numai floarea de tei cu degetele mute"[32] (*A murit un sfânt...*). În ciuda înstrăinării, rămasă în dialog cu divinitatea, ființa eului poetic se întreabă: "Doamne, cine miroase așa / Din luna surdă, până-n pajiștea udă?" iar răspunsul revine "-A murit un sfânt undeva"[33], semn că ruptura de țară a produs o metamorfozare totală în ființa eului poetic, iar o regăsire completă a ei rămâne imposibilă.

Ultimul ciclu al volumului, *Austral*, este străbătut, ca și celelalte cicluri, de-altfel, însă, aici mai pregnant ca oricând, de dorul de țară: "Adu-ți aminte de Țară când treci / Peste munți, printre oameni, pe ape, / Fie-ți sufletul ei pe aproape / ca o umbră de veci"[34] (*Cântec de exil (II)*).

Contrastul dintre imaginea Pampei și geografia cunoscută din copilărie stârnește și mai intens dorul de țară, părăsită datorită unui regim de opresiune politică. Dacă imaginea Pampei redă un "Sfârșit de zi, popas de agonie, / Între o speranță și un soare orb"[35] (*Pampa*), imaginea *de acasă* surprinde "La ceasul ăsta înfloresc cireșii / În curtea de pe Rîmnic, / Și pe câmpuri, lin legănat de vântul primăverii, / Auzi cum crește grâul ca o apă. [...] Se-aude-n ramuri zumzet de albine / Ah, viața asta dincolo de mine / Atâta liniște și-atâta vechi pustiu / În curtea-n care nu mai pot să fiu".[36] (*Cântec de exil (II)*)

Poemul care evocă universul paradisiac al copilăriei, după care tânjește cu toată ființa eul poetic, aflat acum într-o altă emisferă, este *Hoțul de dude*. Perioada copilăriei îi evocă poetului diverse sentimente, de la inocența jocului: "Hoțul de dude sărea peste gard / În curtea vecinului plecat la birou, / Urca prin crengi cu mâini de erou / Și cu frunte de bard"[37] (*Hoțul de dude*), la atmosfera caldă a patriei: "Era pace pe pământ, / Printre oameni buna învoire / Se

[27]Ibidem, p. 59.
[28]Ibidem, p. 9.
[29]Ibidem, p. 10.
[30]Marian Popa, Istoria literaturii române de azi pe mâine, Vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 1077.
[31]Vintilă Horia, „A murit un sfânt...", ed. cit., 2000, p. 74.
[32]Idem.
[33]Ibidem.
[34]Ibidem, p. 91.
[35]Ibidem, p. 86.
[36]Ibidem, p. 90.
[37]Ibidem, p. 89.

stingea tremurând / Ca o flacără-n vântul subțire”[38] (*Hoțul de dude*). Cert este că întregul ciclu readuce în prim plan amintirea “vârstei celei fericite”, încă o dată retrăite.

La nivelul întregului volum se remarcă reluarea cu frecvență a anotimpului autumnal. De-altfel, autorul se și autodeclara un *om al toamnei*, în *Jurnalul unui țăran de la Dunăre.*

Acest anotimp reprezintă pentru poetul Vintilă Horia o sursă inepuizabilă de lirism, utilizându-l în metafore aparte “Tărâmul e pustiu. Cine să-l calce / În toamna cu brumă pe umerii goi?” (*Baladă lirică*), “În pădurea străpunsă de suliți, / Lângă toamna care murea sub cavalerii apusului” (*În pădurea ucisă*) sau “Sfâșiate pe crengi, răscoapte de toamnă, / Culorile tăcerii ca focuri pe comori” (*Culorile tăcerii*). De-asemenea, toamna este anotimpul în care risipirea frunzelor de vântul puternic, poate duce cu gândul la destinul învolburat al acestui poet îndrăgostit de toamnă, purtat de vânturile unei istorii potrivnice atât de departe de patria natală.

În complexitatea sa, volumul, se constituie într-una dintre cele mai valoroase cărți de poeme ale exilului românesc antitotalitar, dar și prima operă ce dezvăluie un profil liric original, “fiindcă acum, în această situație a nenorocului pribegiei, în înfruntarea sa directă cu istoria și destinul, în relevarea ființei prin descoperirea dialogului substanțial, pe verticală, cu Dumnezeu, Vintilă Horia încetează de a mima mirajul liric și se pătrunde de vibrația suferinței, de nevoia stringentă de a se zămisli prin cântec, încorporându-și drama individuală ritmurilor permanente ale vieții, conferind un sens devenirii, substanțializând rătăcirea prin căutarea permanentă a împlinirii”[39].

BIBLIOGRAPHY

Albu, Mihaela, Anghelescu, Dan, *Tinerețea unui “fost săgetător”. Vintilă Horia – publicistică interbelică. Antologie selectivă*, Ed. Aius, Craiova, 2016
Caranica, Nicu, *Un esculap al sufletului românesc*, Ed. Jurnalul literar, București, 1997
Dârmină, Mădălina-Violeta, *Vintilă Horia – exilatul din exil*, Ed. Eikon, București, 2016
Eliade, Mircea, *Corespondență*, Vol. I, Ed. Humanitas, București, 1999
Florescu, Nicolae, *Vintilă Horia între “ieșirea din a exista și intrarea în a fi”*, Ed.

Bibliographical References/ Referinţe bibliografice:

Albu, Mihaela, Anghelescu, Dan, *Tinerețea unui “fost săgetător”. Vintilă Horia – publicistică interbelică. Antologie selectivă*, Ed. Aius, Craiova, 2016
Caranica, Nicu, *Un esculap al sufletului românesc*, Ed. Jurnalul literar, București, 1997
Dârmină, Mădălina-Violeta, *Vintilă Horia – exilatul din exil*, Ed. Eikon, București, 2016
Eliade, Mircea, *Corespondență*, Vol. I, Ed. Humanitas, București, 1999
Florescu, Nicolae, *Vintilă Horia între “ieșirea din a exista și intrarea în a fi”*, Ed. Jurnalul literar, București, 2000
Horia, Vintilă, *A murit un sfânt...*, Ed. Jurnalul literar, București, 2000
Horia, Vintilă, *Culorile tăcerii. Antologie poetică*, Ediție îngrijită, cuvânt înainte, note și comentarii Mihaela Albu, Ed. Vremea, București, 2018
Orian, Georgeta, *Vintilă Horia un scriitor contra timpului său*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2008
Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Vol. I, Ed. Semne, București, 2009

[38]Ibidem.
[39]Nicolae Florescu, *Vintilă Horia între “ieșirea din a exista și intrarea în a fi”*, Editura Jurnalul literar, București, 2000, p. 91-92.

THE WOMAN – BETWEEN IMAGE AND ESSENCE

Irina Dumitrescu-Hmelnițchi
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:We can say that in the contemporary epoch everything is filtered through image. We live, as Guy Debord says, in a society of the show, but also in the one of consumption, as Baudrillard describes the present traits of the world we are living in, which is overloaded with image, which is not the reflection of truth, but only the appearance of it. Moreover, the contemporary society is based on signs, which are manipulated with the main purpose of including the individual in the accessible – reproductive chain. Also, the mass communication it is not used to form and keep a community, but to create an illusion, controlled by few people that own the social power. Nowadays, the word doesn't send anymore to the essence, but from one sign to another, from one object to another, from a consumer to another.
Therefore, everything is a way or another part of a cultural code that blurs the opposition between feminine and masculine, and converts the differential logic of nature into simple concepts to be manipulated by the system. The woman, likewise man, becomes only a piece of this enormous puzzle of those that "make the game", establishing the main parameters. In other words, people – both woman and man – become objects, while the person disappears behind the individual that is nothing more than a construct which has the traits redefined by anti-human faction of the consumption society.
In my paper I want to discuss the conversion of the woman in a construct, the way that Simone de Beauvoir says, that one is not born woman, it becomes one. Furthermore, I want to focus on the dissociation between woman's image and woman's values, values which themselves stand under the sign of counterfeit.
The roots of this conversion of the woman in construct are to be found in Middle Eve, where women were taken as models for religious paintings. Later, in Renaissance, Baroque, Classicism, Romanticism, her image passed through various forms, all shaping a dual image of the woman, situated in the permanent tension between feminism and femininity. But can we really talk about a dualism between the terms or not? How has the woman's image changed through paintings and photography during different cultural epochs? These are the leading questions of my paper.

Keywords: woman, feminity, image, construct, symbol

Femeia - de la icoană la icon

Am putea spune că, în epoca contemporană, totul se vrea filtrat prin imagine, fără însă a se ţine cont de aspectele negative pe care le implică acest lucru. Trăim, după cum spune Guy Debord, în „societatea spectacolului", dar şi în „societatea de consum", aşa cum denumeşte Baudrillard civilizaţia contemporană, care este suprasaturată de imagine, de aparenţă, de plăcerea punerii în scenă, deoarece viteza cu care totul se „consumă", inclusiv arta, duce la pierderea capacităţii de contemplaţie a esteticului şi la căutarea unor mijloace prin care totul să fie livrat cât mai rapid. Societatea de consum se bazează pe semne, care sunt manipulate cu scopul de a include individul în circuitul reproductibil-accesibil, dându-i impresia că toate obiectele din lumea înconjurătoare se află la îndemâna lui.

Societatea de consum reprezintă forma actuală a societății europene, care are ca axă centrală nihilismul. Acesta este propagat prin intermediul mijloacelor de informare în masă, unde apar non-valorile, prin raportare la valorile autentice, ale căror rădăcini provin din creștinism. Mai mult decât atât însă, nihilismul este propagat, în general, prin intermediul a tot ceea ce înseamnă „imagine înregistrată": imagini „în mișcare", dinamice, televizate, dar şi fotografii (în diferite publicaţii, afişe etc.). Aceste imagini reprezintă un cumul de semne care

nu mai au nicio legătură cu realitatea. Astfel, comunicarea în masă nu mai trimite la lumea reală, ci de de la un semn la altul, de la un obiect la altul, de la un consumator la altul.[1]
Chiar şi arta începe să fie popularizată cu ajutorul fotografiei, ce permite realizarea copiilor după un tablou, care, astfel, se transformă în *icon*, adică în imagine-emblemă, cunoscută de mulţi, dar şi clişeizată din cauza unei utilizări prea largi, mai ales în scopuri publicitare. Toată această goană după imagine, nu se bazează, de fapt, decât pe o falsă impresie că ea înregistrează fidel realitatea. O astfel de imagine-emblemă, clişeizată, devine şi imaginea femeii în epoca contemporană.

De aceea, Baudrillard spune că totul se plasează la nivelul codurilor; iar în acest context opoziţia feminin-masculin nu rezultă din natura genetic diferenţială a sexelor, ci din logica impusă şi coercitivă a sistemului social.[2] Astfel, femeia devine şi ea parte din acest circuit defectuos al societăţii de consum, care îi stabileşte cadrul parcursului său social. Ea este privită ca un obiect, din cauză că imaginea sa – asociată cu frumusețea și cu setea de putere – este reprodusă rapid prin ceea ce specialiştii numesc „new media“, adică noile tehnologii, și expusă privirii tuturor.

Femeia nu mai este considerată o persoană cu trăsături unice, ci un individ, căruia societatea de consum „îi imprimă“ la un moment dat anumite trăsături. Ea este văzută ca un accesoriu pentru bărbat sau ca o prelungire a acestuia şi ceea ce contează cel mai mult este *imaginea* corpului ei, care este folosită în publicitate cu scopul de a manipula, de a schima mentalităţi şi de a forma opinii, dar un în favoarea consumatorului, ci în detrimentul lui. Imaginea femeii este transformată de societate în semn, care își schimbă sensul, cameleonic, de fiecare dată când este reconfigurat în funcție de anumite mentalități.

Astfel, se ajunge la ceea ce Baudrillard spune: *c'est sur la perte de différences que se fonde le culte de la différence*.[3] Mediatizarea frecventă a „necesităţii păstrării diferenţei“ devine absurdă într-un context în care mass-media livrează toate elementele necesare pentru omogenizarea trăsăturilor persoanelor, cu scopul de a le aduce la stadiul de indivizi, deoarece singură persoana are voinţă liberă, în timp ce individul este subjugat sistemului.

Modelul femeii livrat de mass-media nu este o persoană cu un profil intelectual şi cu o educaţie exemplară, care se raportează la o ierarhie clară a valorilor, ci o tipologie universal-valabilă, care promovează o atitudine superficială faţă de viaţă, un sentimentalism nejustificat şi un stil de viaţă în care aspectul fizic şi împlinirea materială sunt pe primul plan.
Acelaşi lucru se petrece şi cu bărbatul, numai că într-o măsură mai mică. Însă femeile sunt cele care apar majoritar pe coperţile revistelor „glossy“, pe afişe, pliante şi broşuri publicitare; tot ele apar în clipuri care fac reclamă diverselor obiecte. Societatea de consum aduce în prim-plan femeia-individ, care este doar o simplă marionetă confecţionată anume pentru a servi unor scopuri pragmatice precise. În consecință, imaginea femeii devine icon (semn), fiind asociată cu luxul, cu puterea, chiar cu lascivitatea.

Este impusă femeia-model (vedeta, V.I.P-ul), a cărei personalitate se vrea a fi un etalon pentru toate categoriile sociale. Majoritatea cred că succesul constă în imitarea unor astfel de modele, dar acesta este iluzoriu, nu autentic, deoarece nu se situează la nivel spiritual, ci la nivelul prestigiului, care hrăneşte orgoliul de a fi la fel ca o vedetă, ce nu mai este decât un simbol al pierderii de sine, într-o epocă în care omul, treptat, se raportează la sine ca la un obiect.

Persoana devine evanescentă, trăsăturile individuale ale fiecăruia pierzându-se din cauza alinierii la „gândirea de masă“: *la „personne“ comme instance de determination disparaît au profit de la personnalisation. A partir de là, l'individu n'est plus un foyer des*

[1] Vezi JeanBaudrillard, *La société de consommation*, Éditions Denöel, 1970, p. 192.
[2] Vezi idem, p. 13.
[3] JeanBaudrillard, op. cit., p. 127.

valeurs autonomes, il n'est plus que le terme de relations multiples dans un processus d'interrelations mouvantes.[4]

Totuşi, de-a lungul tuturor epocilor, s-a produs o scindare între femeia ca fiinţă umană şi feminitatea ca principiu cultural. Femeia a fost transformată prin mijloacele artistice (pictură, literatură, muzică) în funcţie de percepţia generală a epocii respective, fără a se urmări surprinderea esenţei care se lasă întrevăzută prin aparenţă.

În trecut, femeia servea drept model pentru figurile feminine din icoane, deci nu era reprezentată persoana, ci personajul; de atunci şi până acum esenţa femeii se dizolvă, rămânând doar aparenţa, iconul, imaginea femeii aşa cum este ea construită de mentalitatea fiecarei epoci în parte. Şi totuşi, cât este aparenţă din percepţia asupra femeii? Şi unde trebuie să căutăm esenţa feminităţii? La aceste întrebări voi căuta să răspund în capitolele următoare.

Femeia biblică

În Sfânta Scriptură, mai ales în Vechiul Testament, apar o serie de figuri feminine care sunt considerate a fi un exemplu pozitiv sau negativ. De asemenea, Sfinţii Părinţi ai creştinismului, prin raportare la femeile biblice, încercau să găsească în scrierile lor un răspuns pentru fiecare dintre întrebările referitoare la problematica feminină. Părerile lor cu privire la femeie erau diferite, având fiecare o viziune proprie, care se baza pe argumente precise şi echilibrate în legătură cu natura divino-umană a femeii. Deşi în Biblie unele femei erau un exemplu de eroism şi se implicau uneori în probleme politice şi sociale, modelele feminine apreciate şi recomandate de Sfinţii Părinţi erau, în primul rând, cel al fecioarei, apoi cel al femeii care se ocupă de sfera privată, având grijă de treburile gospodareşti, fiind soţie şi mamă devotată.

Încă de la început, imaginea femeii a fost pusă sub semnul masculinului, aceasta apărând ca urmaşă a Evei, cea care s-a născut din coasta lui Adam, care a fost dusă în ispită de şarpe, fiind considerată responsabilă pentru izgonirea primilor oameni din Paradis şi păcătoasă. Fecioara Maria, deşi o femeie, era idealizată în Evul Mediu, în timp ce femeia obişnuită era în continuare depreciată.[5]

Sfântul Ieronim şi alţi Sfinţi Părinţi considerau căsătoria ca fiind a treia ca importanţă pentru desăvârşirea spirituală, după virginitate şi castitate.Simpla prezenţă a femeii îl distrăgea pe bărbat de la rugăciune şi chiar şi faptul de a atinge o femeie era considerat rău. Sfântul Augustin însă era împotriva opiniei Sfântului Ieronim şi chiar apăra căsătoria, considerând-o o taină. Deşi Sfântul Augustin consideră femeia fiind egală cu bărbatul în ceea ce priveşte raţiunea, totuşi, crede că una dintre virtuţile necesare femeii este supunerea faţă de bărbat.

Femeia a fost mult timp considerată ca fiind stăpânită de impulsurile sexuale, uşor de influenţat de forţele malefice, emotivă şi iraţională, un factor de distragere pentru bărbatul înclinat mai mult spre reflecţie şi spiritualitate. Acest lucru este susţinut atât de Isidor de Sevilla, cât şi de Toma d'Aquino, care considerau că Dumnezeu a creat femeia doar ca bărbatul să aibă un ajutor şi să poată procrea.

De asemenea, şi în scrierile lui Tertulian, primul teolog de seamă al bisericii latine, se remarcă o atitudine negativă faţă de femeie, de sexualitate şi de căsătorie. În viziunea lui, nu numai Eva e responsabilă pentru căderea în păcat a omului, ci fiecare femeie. Tertulian nu îngăduie decât o singură căsatorie de-a lungul vieţii, cea de a doua fiind considerată ca un fel de adulter, iar prima căsatorie este şi ea impură, prin faptul că permite legăturile trupeşti.

Totuşi, Sfântul Irineu a arătat rolul deosebit al Maicii Domnului în răscumpărarea păcatului Evei. Unii Sfinţi Părinţi răsăriteni vor sublinia faptul că şi Adam a consimţit la

[4] Idem, p. 271.
[5] Vezi ChristaGrössinger, *Picturing women in late Medieval and Renaissance art*, Manchester University Press, 1997, p. 5.

înfăptuirea păcatului. Sfântul Ambrozie, Episcop al Milanului, spune că fecioria este mai importantă decât căsătoria, care, totuşi, e necesară. Totuşi, el spune că legăturile trupeşti din cadrul căsătoriei sunt impure, la fel afirmă şi Sfântul Ieronim. Fericitul Augustin susţinea că dorinţa sexuală nu este un păcat atât timp cât este pentru naştere de prunci.

În cadrul Bisericii Apusene, Clement al Alexandriei consideră căsătoria pozitivă în sine, cei doi păstrădu-şi puritatea cu ajutorul rugăciunilor şi a stăpânirii de sine. Sfântul Metodiu, Sfântul Chiril susţin acelaşi lucru. Sfântul Grigorie Teologul arată puterea harului divin care îi ajută pe soţi să se ferească de păcat. Pentru Sfântul Ioan Gură de Aur femeia nu este un instrument al diavolului, nici nu e creată numai pentru a zămisli prunci, ea este de aceeaşi natură ontologică ca şi bărbatul, amândoi sunt chemaţi spre sfinţenie şi în faţa lui Dumnezeu sunt egali.

Vedem că viziunea asupra femeii este în general negativă în cadrul Bisericii Răsăritene, în timp ce în cea Apuseană ea este una pozitivă, arătând o apropiere mai mare de esenţa femeii.

Patriarhatul

Religia, legile, obiceiurile sociale, grijile permanente pentru menţinerea familiei sunt factori stabili, un alt factor fiind cel al mobilităţii populaţiei. De aceea, viziunea asupra femeii a fost în general determinată de aceşti factori. În cadrul acestor clase sociale (printre care nobilimea războinică medievală), a căror mod de viaţă consta în călatorie şi în mişcare, bărbatul era membrul care lipsea cel mai mult de acasă, în timp ce femeia trebuia să îşi asume supravegherea bunurilor fixe ale familiei.[6]

În Evul Mediu apar în pictură[7] figuri de femei din Vechiul Testament ca exemplu pozitiv: Iudita, Jael, Suzana, Rut, Abigail şi Estera, care sunt un mijloc prin care Dumnezeu lucrează, pentru a-i salva pe israeliţi. Exemplele negative din Vechiul Testament: Salomea, Dalila, Batsheba, fiicele lui Lot, soţia lui Putifar apar şi ele în pictură, ilustrând concepţia Bisericii despre femeie, considerată impură, păcătoasă, atrasă spre tot ce este malefic. Jacques Le Goff vorbeşte de un Ev Mediu masculin, în care femeia, blamată de Biserică şi idealizată de trubaduri, truveri şi menestreli, era doar un element necesar pentru ca bărbatul să-şi întreţină orgoliul: *În aparenţă şi ocazional, bărbatul îi va acorda femeii toate onorurile, dar o va plasa în condiţii din care ea să nu-i mai poată niciodată dăuna. Femeia apare brusc supusă puterii supreme, autorităţii indiscutabile a bărbatului, stăpânul şi domnul ei.*[8] Femeia era văzută ca un ideal de neatins doar în aparenţă, în realitate ea exista ca obiect al dorinţei concrete, carnale.

Tot în perioada medievală, femeile au început să se organizeze în comunităţi monahale, întemeind ordine de călugăriţe, care aveau aceeaşi structură ca cele de călugări.[9] Totuşi**,** tot un bărbat, un preot, conducea mânăstirile de călugăriţe, deoarce femeilenu puteau conduce singure forma lor de organizare religioasă, nu puteau oficia slujbele religioase, fapt care a rămas neschimbat până astăzi în cadrul marilor religii ale lumii. Multă vreme Biserica a interzis formarea mânăstirilor de călugăriţe, acuzându-le de erezie.Femeile erau foarte bine primite însă în secte, pentru că erau considerate predicatoare fervente şi capabile de profeţii.
În Renaştere, percepţia asupra corpului se schimbă, femeia aparând în pictură ca nud, chiar şi atunci când temele sunt preluate din Vechiul Testament: *Adam şi Eva*, de Albrecht Dürer; *Suzana în baie*, *Lot şi fiicele lui*, Albrecht Altdorfer. Aceasta nu înseamnă însă că percepţia asupra femeii se schimbă radical. Şi în Renaştere, femeia îmbrăcată apărea ca un model de

[6] Brenda Bolton, Susan Mosher Stuard, *Women in Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1976, p. 32;
[7] Lucas Cranach cel Bătrân a pictat-o pe Iudita, care a intrat în tabăra lui Holofernes, l-a sedus şi i-a tăiat capul.
[8] Paul Evdokimov, *Femeia şi mântuirea lumii*, Editura Christiana, Bucureşti, 2004, p. 195.
[9] Vezi Brenda Bolton, Susan Mosher Stuard, op. cit., pp. 141, 143.

virtute, în timp ce cea dezbrăcată era asociată cu viciul.[10] Însă în Renaştere, apare şi femeia intelectuală, care nu este numai frumoasă, ci şi implicată în sfera politică, socială şi culturală, ca, de exemplu, Vittoria Colonna, Elena Cornavo, Marguerite d'Angoulême. Totuşi, puterea femeii este în mare măsură tot seducţia, capacitatea de a-şi folosi farmecele frumuseţii fizice, asociate în aceeaşi măsură cu elementul malefic[11], iar marea masă a femeilor rămâne în continuare izolată de sfera culturală şi politică.

Între secolele al XV-lea şi al XVII-lea apare o altă schimbare a imaginii femeii. Această schimbare se vede şi în pictură: *Asistăm la o transformare progresivă a imaginii feminine: femeia îmbracă alte veşminte şi devine casnică, educatoare, administratoare. De la triumfătoarea frumuseţe senzuală se trece bunaoară la chipul dur al lui Jane Seymour, a treia soţie a lui Henric al VIII-lea.*[12] Situaţia concretă a femeii însă nu se schimbă, iar Madame de Pompadour, Madame du Barry sau Ecaterina a Rusiei nu reprezintă decât excepţii.

Sfârşitul secolului al XVIII-lea înregistrează o nouă transformare:

În reprezentarea eşecului existenţial al seducătorului, opera Don Giovanni propune în schimb o figură cu totul nouă a femeii. Acelaşi lucru se poate spune şi în legătură cu Moartea lui Marat, care atestă un fapt istoric săvârşit de o mână de femeie. Şi nici nu putea fi altfel în secolul care marchează apariţia femeilor pe scena publică. Acest lucru reiese cu uşurinţă şi din tablourile epocii, în care doamnele baroce sunt inlocuite de femei mai puţin senzuale, dar mai libere ca moravuri, care au lepădat corsetul sufoncant şi şi-au despletit părul, lăsându-l să fluture în voie[...] Doamnele din Paris organizează saloane şi participă, nu doar ca simple figurante, la dezbaterile care se desfăşoară în cadrul acestora, prefigurând astfel cluburile Revoluţiei.[13]

După Renaştere şi Baroc, Romantismul aduce din nou în prim-plan figura femeii senzuale, de o voluptate malefică, dar şi imaginea femeii ideale, fragile, intangibile a Evului Mediu, femeia este din nou o muză pentru bărbat şi un obiect de încântare: *Femeia reprezintă totul pe lume când bărbatul are nevoie de o viziune care-l împlineşte, după care ea nu mai reprezintă nimic, nu mai are nicio valoare în ea însăşi, nu e nici măcar un subiect uman sau o persoană.*[14]

Prin urmare, putem vedea că, de-a lungul epocilor, s-a produs o scindare între femeie şi calităţile sale ideale. Femeia a fost transformată prin mijloacele artistice în funcţie de percepţia generală a epocii respective, fără a se urmări surprinderea acelor trăsături unice pentru fiecare fiinţă în parte. Patriarhatul a fost forma dominantă de organizare a comunităţilor umane, percepţia asupra femeii fiind modelată de bărbaţi pentru a servi intereselor acestora.

Patriarhatul este văzut, în lumina studiilor moderne de gen (gender studies), ca o încercare eşuată de a domina lumea înconjurătoare: *Întors spre lumea exterioară pentru a cuceri, a domina şi a acţiona asupra ei,* ***homo faber****, omul masculin, în efortul lui de a raţionaliza existenţa, se dezrădăcinează, îşi pierde legăturile cele mai adânci cu cerul şi natura, cu femeia ca taină a propriei sale fiinţe.*[15]

Civilizaţiile care nu au înţeles taina feminităţii ca taină a vieţii s-au îndreptat către distrugere: *Civilizaţiile prometeene masculine degajă o enormă forţă de distrugere imperialistă, se adapă de la izvorul morţii: ele ţâşnesc şi se înalţă ca nişte meteori, dar se epuizează repede, se distrug lăuntric şi se sting.*[16] În schimb, cele care au reuşit să o înţeleagă

[10] Vezi ChristaGrössinger, *Picturing women in late Medieval and Renaissance art*, Manchester University Press, 1997, p. 16.
[11] În tabloul *Puterea femeii,* de Lucas van Leyden, apar gesturi şi expresii care subliniază meleficul, natura păcătoasă a femeii.
[12]UmbertoEco,*Istoria frumuseţii*, Enciclopedia Rao, Bucureşti, 2005, p. 206.
[13]Idem, p. 259.
[14] Paul Evdokimov, op. cit., p. 204.
[15]Idem, p. 195.
[16] Paul Evdokimov, op. cit., p. 196.

au avut o existenţă îndelungată: *Dimpotrivă, marile civilizaţii orientale au acordat o înaltă preţuire valorii feminine şi au o existenţă istorică de lungă durată, se adapă la izvorul vieţii, păstrează mai bine acel* ***mysterium tremendum****, „înfiorarea“ în faţa sfinţeniei şi a tainelor vieţii.*[17]

Totuşi, aceasta nu înseamnă că matriarhatul este salvarea unei civilizaţii de sub tirania patriarhatului, a dominaţiei masculinului, ci este extrema cealaltă, la fel de distrugătoare: *Matriarhatul este epoca în care elementul cosmic, inform şi colectivist, în confuzia cea mai stranie între om, natură şi demoni, domină asupra principiului personal. Terror antiquus, teroarea oarbă, panica, urcă surd din acest regn.*[18] Niciunul dintre ele nu valorizează principiul personal, esenţa femininului şi a masculinului.

Feminism şi feminitate

Pentru a înţelege esenţa feminităţii care este contrară feminismului, voi analiza concepţia Sfântului Ioan Gură de Aur cu privire la bărbat şi la femeie. În viziunea Sfântului Ioan Gură de Aur, femeia are aceeaşi esenţă ca şi bărbatul: *Căci bărbatul şi femeia nu sunt doi oameni, ci un singur Om. şi „Voi toţi una sunteţi în Iisus Hristos“ înseamnă că voi toţi aveţi o singură stare sau formă şi un singur tipar, acela a lui Hristos.*[19] Astfel, el explică faptul că Hristos dă legi şi pentru bărbaţi şi pentru femei, deşi se adresează doar bărbaţilor, El nu face diferenţă între sexe, privindu-i ca părţi ale unui singur trup.[20]

Totuşi, bărbatul este numit „cap“, iar femeia „trup“, prin urmare, din punct de vedere biologic şi social, atribuţiile lor sunt diferite, deşi în faţa lui Dumnezeu sunte egali. Bărbatul este văzut ca învăţător, fiind căpetenie, iar femeia ca discipol, fiind subordonat. Aceste funcţii însă sunt trecătoare, deoarece în lumea spirituală nu vor mai exista nici aceste diferenţe.

De fapt, accentul nici nu cade pe aceste deosebiri, ci pe supunerea din libertate şi din dragoste, care se manifestă într-un circuit om-Dumnezeu şi Dumnezeu-om. Sfântul Ioan Gură de Aur aminteşte de spusele Sfântului Apostol Pavel: *Voiesc să ştiţi că Hristos este capul oricărui bărbat, iar capul femeii este bărbatul, iar capul lui Hristos: Dumnezeu.*[21]
Soţia se încredinţează de bunăvoie soţului şi are încredere în hotărârile lui pentru că doreşte să împlinească poruncile Domnului: *Nu vă vorbesc despre acel fel de supunere care se cuvine stăpânului, şi nici despre aceea care este după fire, ci despre supunerea din dragoste după Dumnezeu.*[22] Relaţia învăţător - discipol este posibilă numai dacă între cei doi există iubire jertfelnică: *Căci nimic nu va avea puterea să atragă discipolii, decât convingerea că superiorul lor le poartă de grijă, şi că se ocupă de ei, pentru că aceasta este dragostea care întrece priceperea.*[23] Prin urmare, bărbaţii nu trebuie să conducă prin recurgerea la autoritatea poziţiei lor, ci numai în virtutea propriilor calităţi:
Atunci când soţia se supune soţului prin constrângere, frică şi forţă, este cu mult mai împovărător şi mai neplăcut decât atunci când soţia comandă cu autoritate deplină. De ce aceasta, te intrebi? Pentru că forţa distruge cu totul atât dragostea, cât şi plăcerea. Acolo unde nu este nici dragoste, nici dorinţă, şi frica şi constrângerea le-a luat locul, spune-mi, ce valoare va mai avea o astfel de căsatorie?[24]

[17]Idem, ibidem.
[18]Idem, p. 189.
[19] David C. Ford, *Bărbatul şi femeia în viziunea Sfântului Ioan Gurăde Aur*, Editura Sophia, Bucureşti, 2007, pp. 240, 241. *Nu mai este parte bărbătească şi parte femeiască pentru că voi toţi una sunteţi, în Iisus Hristos*. (Galateni 3, 28)
[20] Vezi David C. Ford, op. cit., p. 242.
[21]*Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1991, I Corinteni, 11, 3.
[22]David C. Ford, op. cit., p. 282.
[23]Idem, p. 288.
[24]Idem, p. 296.

Gradele de diferenţă între poziţiile de autoritate sunt foarte reduse, soţia este a doua autoritate în familie, ea are autoritate în sfera privată, iar bărbatul, în sfera publică. De aceea, în unele privinţe bărbaţii sunt supuşi femeilor, de exemplu, când este vorba de educarea copiilor sau de treburile casnice. Aceasta nu înseamnă însă că Sfântul Ioan Gură de Aur exclude implicarea femeii în sfera publică, doar că nu o recomandă, pentru ca aceasta să se dedice educării copiilor.

Există întotdeauna limite ale supunerii femeilor faţă de bărbaţii lor, de exemplu, atunci când femeia îl întrece în virtute pe bărbat: *Dar şi acasă, bărbaţii trebuie să audă despre aceste lucruri [îndemnuri la virtute] de la femei, şi femeile de la bărbaţi. Să fie un fel de întrecere între ei în ceea ce priveşte străduinţa de a câştiga întâietate în împlinirea legii. Iar cel ce a câştigat această întâietate, şi şi-a îndreptat puterea sa să-l mustre pe cel care a rămas în urmă.*[25]Astfel, Sfântul Ioan susține că bărbatul este la fel de vinovat de adulter ca şi femeia.

Femeia are rolul de a-l echilibra pe bărbat şi este esenţială în educarea copiilor, deoarece: *Vocaţia femeii nu este legată de societate, ci de omenire; câmpul ei nu este civilizaţia, ci „cultura".*[26]Femeia este cea care, împreună cu bărbatul pe care îl ia de soţ, întemeiază un neam, ea este formatoare de oameni. Ea acţionează asupra structurii profunde, care este sufletul; nu numai că dă viaţă, ci modelează viaţa unui om.

Esenţa femeii este strâns legată de religie, de spiritualitate: *După cum afirmă Sfântul Ioan, lucrând zi de zi în pacea şi liniştea căminului ei, ea are mult mai sporite prilejuri de a înainta duhovniceşte decât bărbatul ei, care se află prins în menghina zarvei şi a perfidiei vieţii publice.*[27]

Ceea ce înseamnă că *principiul religios în uman se exprimă prin femeie, că sensibilitatea cu totul aparte faţă de ceea ce reprezintă spiritualul pur este în anima şi nu in animus, şi că sufletul feminin rămâne cel mai aproape de izvoarele Facerii.*[28]

Feminismul, încercarea femeii de a imita bărbatul în acţiunile sale, construindu-se ca reacţie la societăţile patriarhale, goleşte femeia de esenţa ei: *Femeia poate acumula valori intelectuale, dar aceste valori nu aduc bucurie. Femeia, intelectualizată excesiv, la egalitate cu bărbatul şi constructoare a lumii, se va vedea deşertată de esenţa ei, căci femeia este chemată să aducă în cultură feminitatea ca manieră de a fi şi mod de existenţă de neînlocuit.*[29] Menirea femeii nu este să construiască lumi materiale, ci lumi spirituale, în fiecare om în parte.

Arhetipul femininului

La Conciliul din Constantinopol[30] se precizează ca Fiul-Unul născut din Dumnezeu Tatăl mai înainte de toţi vecii, s-a întrupat prin lucrarea Duhului Sfânt şi a luat trup omenesc din Preacurata Fecioară Maria. Deci Maica Domnului este anthropotokos, sau născătoare a omului Iisus, Christotokos, sau născătoare a lui Christos şi Theotokos sau născătoare de Dumnezeu. Dogma mariologică se stabileşte la Conciliul de la Efes[31]: cine nu venerează pe Maica Domnului ca Theotokos este lovit de anatema.

Maica Domnului este un model de virtute pentru toate femeile, ea nu a devenit Theotokos pentru simplul fapt că şi-a păstrat curăţia trupească şi sufletească, ci pentru că avea o adânca

[25]Idem, p. 303.
[26] Paul Evdokimov, op. cit., p. 216.
[27]David C. Ford, op. cit., p. 323.
[28] Paul Evdokimov, op. cit., p. 179.
[29]Idem, p. 215.
[30]Primul Conciliu de la Constantinopol (Sinodul al II-lea Ecumenic), convocat de împărații Grațian și Teodosie I în anul 381 pentru a se lua măsuri împotriva ereziei arienilor.
[31]Conciliul de la Efes (Sinodul al III-lea Ecumenic), convocat de împăratul Teodosie al II-lea în anul 431 pentru a condamna nestorianismul.

smerenie: *Adesea se dizertează în jurul virginităţii Maicii Domnului, ocultându-se faptul că Maria place Domnului datorită virtuţii de care era preaplină: umilinţa sa, fără de care nu s-ar putea înţelege marele merit al Mariei în istoria omenirii.*[32]
Ea este un exemplu de sfinţenie pentru toţi creştinii: *Căci dacă în calitate de neprihanită, prin intermediul umilinţei sale, Maria e adevăratul model al tuturor creştinilor, ca neprihănită, prin intermediul virginităţii sale, ea e model doar pentru unii.*[33]
Totuşi, esenţa icoanei care o arată pe Maica Domnului cu Pruncul, relevă sensul adânc al feminităţii: *Din cristologie s-a născut mariologia. Mariologia ajută la înţelegerea cristologiei. De la Christos la Maria. De la Maria la Christos. Icoanele bizantine, care întotdeauna o prezintă pe Maica Domnului cu Fiul, vor să menţină unitatea revelaţiei care ne vine de la Maică şi Fiu împreună.*[34] Prin Maica Domnului îl înţelegem pe Hristos şi invers, ceea ce arată această relaţie tainică şi plină de iubire între mamă şi fiu, prin care se descoperă frumuseţea desăvârşită a femeii ca mamă. Maica Domnului ni se dezvăluie în trei ipostaze:
Ca mireasă, Maica Domnului simbolizează dimensiunea iubirii, a legământului, a relaţiei totale şi inepuizabile, care e o vocaţie constitutivă a fiinţei umane. Ca Mamă ne trimite la dimensiunea participării noastre la viaţa divină, prin dăruirea a ceea ce am primit prin creaţie, ca participare la viaţa însăşi a lui Dumnezeu. Ca Fecioară trimite la ceea ce sîntem chemaţi să fim, şi nu la ceea ce suntem sau am fost. Din cauza păcatului, nimeni nu e candid; feciorelnicia e acea dimensiune escatologică ce va revela împlinirea drumului divinizării, când întreaga noastră inimă, mintea noastră, trupul nostru va exista în funcţie de iubire.[35]

Vedem deci că prin Maica Domnului, esenţa feminităţii poate fi înţeleasă atât de femei cât şi de bărbaţi: *Fecioara este cea dintâi, ea se află în fruntea omenirii şi este urmată de toţi. Ea naşte Calea şi se face pe sine „îndrumatoare“ şi „stâlp de foc“, călăuzind spre Noul Ierusalim.*[36] Fecioara Maria este „dogma cea vie“ şi „adevărul săvârşit în făptură“, de aceea, ea este cea care deschide o nouă dimensiune de înţelegere a feminităţii, femeia ca purtătoare şi ca mijlocitoare a legământului între Dumnezeu şi om, ca depozitară a tainelor vieţii şi ale sufletului, singura poartă prin care bărbatul se poate apropia de lumea nevăzută.

În concluzie, esența femeii se poate înțelege numai în măsura în care o privim într-o lumină spirituală, încercând să eliberăm imaginea ei de sub constrângerile societății de consum, care folosește toate mijloacele pentru a o transforma din icoană în icon, din persoană în individ, din subiect în obiect, căutând să o asocieze cu anumite trăsături care nu îi sunt proprii.

BIBLIOGRAPHY

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Éditions Denöel, 1970;
Biblia sau Sfânta Scriptură, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1991;
Bolton, Brenda, **Mosher Stuard**, Susan, *Women in Medieval Society*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1976;
Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, Collection „Folio“;
Eco, Umberto,*Istoria frumuseţii*, Enciclopedia Rao, Bucureşti, 2005;
Evdokimov, Paul, *Femeia şi mântuirea lumii*, Editura Christiana, Bucureşti, 2004;
Ford, David C., *Bărbatul şi femeia în viziunea Sfântului Ioan Gură de Aur*, Editura Sophia, Bucureşti, 2007;

[32]MichelinaTenace, *Creştinismul bizantin, Istorie, teologie, tradiţii monastice*, Editura Cartier Istoric, pp.139, 140.
[33]MichelinaTenace, op. cit., p. 140.
[34]Idem, p. 136.
[35]Idem, p. 141.
[36] Paul Evdokimov, op. cit., p. 249.

Grössinger, Christa, *Picturing women in late Medieval and Renaissance art,* Manchester University Press, 1997;
Sendler, Egon, *Icoana, chipul nevăzutului, Elemente de teologie, estetică, tehnică*, Editura Sophia, Bucureşti, 2005;
Tenace, Michelina, *Creştinismul bizantin, Istorie, teologie, tradiţii monastice*, Editura Cartier Istoric;
Vrânceanu, Alexandra, *Interferenţe, hibridări, tehnici mixte*, Editura Universităţii Bucureşti, 2007.

OVERVIEW OF DUMITRU RADU POPESCU WRITINGS

Ana Maria Nicolescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: The literary work of Dumitru Radu Popescu proves to be extremely rich and successful, from the point of view of the themes and the motifs approached, of the novelty of construction and style. That is why, over time, it has drawn the attention of literary critics, who have stopped on the character's construction, on the feelings they feel, without neglecting the influences of other Romanian or foreign writers. That is why, in this paper, we aim to highlight and synthesize the most critical opinions, also offering personal reflections on D-R's writings. Popescu, by analysing the most important volumes.

Keywords: Literary influences, themes characters, critical opinion.

Trăsăturile prozei lui D.R. Popescu

Critica literară s-a arătat întotdeauna interesată de construcția prozei lui D.R. Popescu, de trăsăturile de caracter ale personajelor, fără să omită însă aspectele stilistice și discursive, identificarea temelor și a motivelor, analizarea miturilor antice și biblice la care D.R.Popescu apelează recurent. Universul său epic abundă în tipologii umane dintre cele mai diverse, de la țărani, la intelectuali, de la oameni raționali la nebuni, dovedindu-se astfel plin de autenticitate. Este ceea ce au reușit să evidențieze critici literari și scriitori precum Paul Georgescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Ov.S. Crohmălniceanu, Valeriu Cristea, Gabriel Dimisianu, Vladimir Streinu, Mihai Ungheanu, Magdalena Popescu, Dumitru Micu, Valeriu Râpeanu, Gheorghe Frâncu, Val Condurache, Ion Vlad, Alex Ștefănescu, Mircea Iorgulescu, Dinu Flămând, A.I Brumaru, Fănuș Neagu, Marin Sorescu, Ion Băiețu, George Genoiu, Cornel Ungureanu, Cezar Ivănescu, Romul Munteanu, Valentin Silvestru, Constantin Măciucă.

De-a lungul paginilor de critică, opera lui D.R.Popescu a fost asemănată cu scrierile lui Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, I.L. Caragiale, Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu, Nicolae Breban, Alexandru Ivasiuc, Mihail Sadoveanu, Mircea Ciobanu, Mircea Eliade, Jean Paul Sartre, Eugen Ionescu, Dostoievski, André Gide, Samuel Beckett, Salinger, Capote, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Gabriel Garcia Marquez, Federico Garcia Lorca.[1] În ceea ce privește compararea scrierilor sale cu cele ale romancierilor români, mai mult decât evidente sunt asemănările care se pot stabili cu proza lui Preda, Slavici, Rebreanu și Eugen Barbu, plecând de la viața satului, prezentată în toate aspectele ei, de la lupta pentru dragoste, până la lupta pentru putere și dreptate.

Alex Ștefănescu reușește să stabilească punctele comune pe care scrierile lui D.R.Popescu le au cu opera lui Eugen Barbu: *interesul comun pentru imprevizibilul vieții sportive și, în general, pentru tot ceea ce e pitoresc și spectaculos, pentru varietatea de panopticum a existenței umane.*[2]Ceea ce este adevărat, dacă ținem cont de faptul că atât *Vânătoarea regală,* cât și *F,* se deschid cu imaginea unui meci de fotbal și cu prezența antrenorilor și a echipei. Pitorescul este dovedit de imaginea satului românesc, iar caracterele umane cele mai diversificate demonstrează spectaculosul unor scrieri încărcate de fantastic,

[1] *Cf. D.R.Popescu interpretat de,* 1987, pp. 22-23.
[2] Ștefănescu, 1977, p. 201.

morbid, dominate de o puternică imagine a morții, ca distrugătoare a tot ceea ce e uman. Tot Alex Ștefănescu vorbește despre dramatismul prozei sale: *Caracteristică, pentru proza sa, este dialectica, extrem de dramatică, a procesului prin care personajele încearcă să stabilească adevărul despre existența lor și a celor din jur. Concluziile lipsesc sau, mai bine zis, sunt cele pe care le va formula cititorul*. [3] La aspectul fantastic al scrierilor sale s-a raportat și Cornel Ungureanu, care considera că autorul alege să penduleze între real și fantastic, fără ca cititorul să mai realizeze, la o primă lectură, când se află într-un spațiu și când se află în celălalt: *Lumea fantastică a prozatorului coboară mereu în cea reală, nu pentru a-i descoperi acesteia o dimensiune fantastică, ci pentru a lumina complexitatea și mai ales morala adevărurilor ei*. [4]

În scrierile sale, D.R. Popescu valorizează, pe lângă formula clasică, și o intruziune a folclorului, a gândirii populare și a superstițiilor strămoșești: dacă îți iese un popă în față, îți va merge rău, obiceiurile funerare, obiceiurile de nuntă, gândirea arhaică în genere. Mitul ocupă un loc important în opera sa, fie că ne referim la miturile biblice, Iona, Noe, Moise, fie că ne referim la miturile clasice, Electra, Antigona. Acestuia din urmă îi dedicăm un subcapitol special, în care îl supunem unei analize amănunțite. Regăsim, de altfel, un număr important de raportări și citate din scrierile sfinte, mai ales din Biblie. Spiritualitatea nu este astfel neglijată: *Parodiind teoreticienii de ultimă oră, respingând filozofii de cafenea, înțelepții conjuncturilor, scriitorul propune, de fapt, un program clasic. Drumul către acest program este mediat de folclor (din care, în proza anilor săi mai tineri, scriitorul citează abundent) și orientat de străvechile mituri ale omenirii.*[5]

Eugen Simion reușește să rezume, într-o manieră clară și concisă, particularitățile scrierilor lui D.R Popescu: *Formula literară a lui D.R.Popescu asociază, de regulă, trei elemente: gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul, manifestat în preferința pentru simboluri*. [6] Nu putem nega faptul că romanele, proza scurtă și dramaturgia sa sunt puternic încărcate de simboluri, în principal simboluri religioase și simboluri din sfera semantică a morții. Impresionante sunt scenele din romanul *F*, capitolul *Boul și vaca,* unde protagonista Maria este descrisă în agonia ultimelor sale clipe, continuându-se cu etapa finală a morții și cu episodul înmormântării. Moartea, fie ea venită din cauze naturale, fie ea provocată, sub formă de crimă, sau cauzată de ororile războiului, coboară ființa în fondul cel mai de jos al existenței.

Aceleași particularități sunt identificate și de Gabriel Dimisianu, care vorbește despre cruzime, violență, amândouă duse uneori până la paroxism: *Caracteristic în proza lui D.R. Popescu: trăirea sub semnul excesivității, al tensionărilor extreme nutrite din acumulări ce stau să erupă. Violența până la cruzime, extravaganța unor personaje, tendința de a sări granița realului spre supranatural, cultivarea grotescului și a fantasticului terifiant, toate acestea sînt reflexe ale înclinației către exces, sublimată artistic.*[7]Personajele atrag atenția criticilor prin structura lor morală și comportamentală, fie că ne referim la personajele din romane sau la cele din proza scurtă. Ele se dovedesc a fi capabile de crimă, au tăria sau slăbiciunea de a se sinucide, dar pot fi și buni analiști, devotați unei cauze, luptând pentru ea cu toate puterile și fără să se țină cont de consecințe. Însă, în anumite situații, ele nu și-arată adevărata față sau se comportă duplicitar, pentru a-i face pe interlocutorii lor să aibă o altă impresie despre ei. Același critic stabilește că în scrierile lui *D.R.*Popescu vorbim mai mult de exces, decât de orice altceva. Este vorba despre un exces îndreptat spre orice: spre acțiune, spre dialog, spre teroare, spre justiție etc. Însă autorul se arată a fi un specialist al îmbinărilor

[3]*Ibidem.*
[4] Ungureanu, 1977, p. 142.
[5]*Ibidem*, p. 133.
[6] Simion, 1974, p. 395.
[7] Dimisianu, 1977, p. 119.

scenelor de cruzime, care uneori cad spre naturalism, cu secvențe încărcate poetic, plăcute din punct de vedere vizual și bine ancorate în spațiul scrierilor sale: *Am vorbit de exces: e un fel de a vieţui al eroilor, un stil de existenţă, o disponibilitate pentru consum dezlănţuit – trăsături care sunt ale umanităţii înfăţişate; artisticeşte însă, de obicei, disproporţiile se echilibrează prin redimensionări oportun distribuite. Cruzimea unor descrieri, violenţa unor acte, sordiditatea unor tablouri – devin suportabile prin acţiunea marelui curent poetic ce străbate această proză; lansările în fantastic,decolările în supranatural îşi au reversul în marea aderenţă la concret a prozei lui D.R.Popescu, în realismul minuţios cu care reproduce viaţa de toate zilele în curgerea ei obişnuită, în atitudinile tipice şi vorbirea caracteristică, transcrise cu multă peocupare pentru veridic.*[8]

Tocmai din acest motiv s-a vorbit îndelung de teatralitatea scrierilor sale: *Proza lui D.R.Popescu porneşte de la contemplarea şi descifrarea unor confuzii de planuri, ale unui amestec; acţionând în planul verbal, epic, principiul înscenării are ca scop ajungerea la un adevăr al artei, în vreme ce manifestându-se ca principiu al vieţii, ca mijloc de acţiune practică, trucajul, teatralizarea în genere, reprezentaţia capătă o valoare pe de-a-ntregul negativă, este o modalitate a mistificaţiei şi o formă de sterilitate. [...] Pentru a cuprinde şi clarifica, povestirea se preface, ea însăşi, într-o înscenare, într-o reprezentaţie. Povestitorul se transformă în regizor, de la narativ se ajunge la dramatic, ordinea povestirii fiind înfrântă de aglomerarea barocă şi teatrală a episoadelor*. [9]

Dramatismul scrierilor sale este mai mult decât evident, mai ales dacă ținem cont de faptul că personajele sale se află într-un continuu dialog, unele cu altele sau cu sine însuși, sub forma unui dialog interior. Și nu numai că dialoghează, au și capacitate de persuasiune, știu cum să convingă, să se facă înțelese,au abilitatea de a ancheta, iar dintr-o simplă întrebare de dezvoltă o serie de alte întrebări cărora ele trebuie să le ofere răspuns: *Tehnica dialogului, a versiunilor, atât de bine stăpânită de D.R. Popescu, explică preferința scriitorului pentru genul detectivist. În multe dintre scrierile sale (nuvela Dor, romanele Valea oltenilor, F, Vânătoarea regală), un furt sau o crimă mobilizează aptitudinile interpretative ale personajelor. Ele își propun, inițial, doar să-i descopere pe făptași, dar pe parcurs întrebările se amplifică*.[10] Despre ideea de dialog și teatralitate, Alex Ștefănescu opinează că dialogul nu este întotdeauna unul reușit, corect realizat din punct de vedere pragmatic, deoarece tema sa nu ajunge întotdeauna la destinatar sau nu este bine înțeleasă de către acesta: *Dacă momentele de autentică tensiune dramatică- realizate prin toate tipurile de dialog descrise mai sus- nu răzbat întotdeauna la suprafața prozei D.R.Popescu este pentru că scriitorul, distrat, le îneacă într-un noian de descrieri și digresiuni, de năzdrăvănii și tirade*. [11]

D.R. Popescu- un creator iscusit de romane

D.R. Popescu s-a dovedit și se dovedește, în continuare, a fi un romancier prodigios, care îmbină teme dintre cele mai diverse, având o viziune deschisă față de actul creației și de ceea ce înseamnă literatura de după anii 50. *Zilele săptămânii* - 1959, *Vara oltenilor* - 1964, *F* - 1969, *Vânătoarea regală* - 1973, *Cei doi din dreptul Ţebei* - 1973, *O bere pentru calul meu* - 1974, *Ploile de dincolo de vreme* - 1976, *Împăratul norilor* – 1976, *Viaţa şi opera lui Tiron B. I. Iepurele şchiop* - 1980, *Viaţa şi opera lui Tiron B. II. Podul de gheaţă* - 1982, *Oraşul îngerilor* - 1985, *Dumnezeu în bucătărie* - 1994, *Paolo şi Francesca şi al treisprezecelea apostol* - 1998, *Săptămâna de miere* - 1999, *Falca lui Cain* - 2001, *Cucul de fier sau grădarea raiului* - 2004, *Nopţile săptămânii* - 2005, *Întoarcerea tatălui risipitor* -

[8] *Ibidem*, p. 129.
[9] Iorgulescu, 1976, p. 222.
[10] Ștefănescu, 1977, p. 207.
[11] *Ibidem*, p. 208

2008, *Pastorul saşilor* - 2010 sunt romanele pe care el a reuşit să le creeze, de-a lungul activităţii sale scriitoriceşti.

În centrul atenţiei şi supus unei atente analize critice, s-a aflat şi încă se află ciclul *F,* alcătuit din romanele *F, Vânătoarea regală, Cei doi din dreptul Ţebei, O bere pentru calul meu, Ploile de dincolo de vreme, Împăratul norilor.* Despre ultimele două romane, D.R Popescu mărturisea că ele au la bază fapte reale: *Chiar ultimele două- Ploile de dincolo de vreme şi Împăratul norilor- pleacă de la nişte fapte autentice. Sigur că eu am proiectat aceste întâmplări în nişte oraşe imaginare care nu au nume real, care au dev-enit ale mele. În ele am o libertate totală. Pot da nume de străzi, pot pune statui, pot să clădesc şcoli, cinematografe. În aceste oraşe sînt arhitect, sînt primar, sînt secretar de consiliu popular care leagă şi dezleagă destine... După cum vezi, în aceste oraşe am puteri nelimitate...*[12]

Personajele lui D.R.Popescu nu sunt doar persoane, ci şi animale. Ele reprezintă o reflecţie a conştiinţei umane, măcinate de păcate, păcate care nu mai pot fi ţinute în frâu de personajele sale. De aici şi prezenţa fantastică a calului din *O bere pentru calul* meu, care nu face altceva decât să se umanizeze sub imaginea unei strigări a trăsăturilor negative, pentru a dovedi că binele poate învinge răul, măcar prin lupta cuvintelor şi a exprimării directe. Dacă oamenii nu sunt capabili să se citească unii pe alţii şi să-şi vadă vina faţă de diverse aspecte ale vieţii, D.R.Popescu transferă trăsături de caracter umane către Mişu, personajul principal al scrierii sus amintite. Despre acesta, romancierul afirma că Absurd *nu e dacă un cal vorbeşte sau ba, absurd este că unii pătîrlăgeni în loc să fie atenţi la ce spune Mişu, resping din capul locului ca drept absurdă posibilitatea ca un cal să vorbească. Adevărul întotdeauna a avut un caracter mesianic, dar acum în gura lui Mişu pentru el devine ceva grotesc şi straniu şi implicit absurd. [...] Mişu devine o năzdrăvănie, un bufon, tot ce reprezintă el e imposibil de crezut şi din această cauză le pre mulţi îi stînjeneşte şi din această cauză vor găsi şi binevoitoricare să-l dea la porci*.[13]

Criticul Eugen Simion, în *Scriitori români de azi,* face o analiză detaliată a romanului *Vânătoarea regală*: *În Vânătoarea regală fantasticul, miraculosul, macabru, simbolicul, elementul poliţienesc, cronica evenimentelor prezente şi cronica imperfectă a faptelor din trecut se combină în naraţiune şi ating chiar o performanţă epică, păcălind mereu cititorul. Însă păcălirea face parte din scenariu, surpriza intră în stilul reprezentării, ambiguitatea nu este numai un mod de a sugera complicaţiile vieţii, dar chiar un stil de viaţă*. [14]

Întreg ciclul *F,* este dominat de un lirism aparte, mai ales în ceea ce priveşte descrierea oamenilor, care se încadrează în diferitele tipologii sociale, ducând mai departe moştenirea stilistică a romancierului, din perioada primelor sale creaţii artistice. El reuşeşte să ilustreze, asemenea lui Marin Preda, viaţa satului dunărean, chinuită de transformările comunismului, de colectivizarea agriculturii: *Din vechile cărţi multe trăsături sînt menţinute: epicul bogat întreţăiat de curenţi lirici, pregnanţa portretelor, capacitatea de notare a vorbirii autentice, puterea de a răsfrânge un anume stil al vieţii din câmpia dunăreană.* [15]Acelaşi Dimisianu considera că D.R.Popescu înfăţişează *O lume ţărănească postmoromeţiană, clintită din aştepările seculare, zguduită de prefaceri care explică multe din procesele perturbatoare descrise de prozator*.[16]

Liantul acestei serii este Tică Dunărinţu, băiatul învăţătorului Horia Dunărinţu, care, odată ajuns procuror, îşi va consuma timpul şi energia pentru a ancheta moartea tatălui său, dar şi a altor persoane, vinovaţii find greu de prins. În fond, oricine poate fi vinovat, chiar şi cei nevinovaţi arătând că sunt capabili să comită o astfel de atrocitate. Aşa este de exemplu

[12] Coroiu, 1980, p. 151.
[13] Coroiu, 1980, p. 137.
[14] Simion, 1989, p. 202-203.
[15] Dimisianu, 1977, p. 121.
[16] *Ibidem,* p. 132.

Nicolae, ginerele beţiv al Marie, protagonista din *F*. El omoară întâi cu gândul, pentru ca mai apoi să comită o crimă aşa-zis adevărată, pe cea a lui Tică. Spre deosebire de el, Moise, personaj cu nume ironic predestinat, ucide conştient, dar îşi creează imaginea unui om integru, greu de prins, citit cu adevărat doar de profesorul de desen Don Iliuţă, care, neinteresat de pledoaria sa filozofică, adoarme.

Galeria de personaje din romanele lui *D.R.* Popescu nu atrag decât vag atenţia cititorului prin numele lor (excepţie fac personajele cu nume biblice, Maria, Moise, Noe, acesta din urmă construindu-şi chiar o arcă pe care să o aibă ca sursă de salvare, în caz că va veni potopul), ele sunt reţinute mai ales prin trăsăturile de caracter şi prin comportamentele bizare: Nicanor este copilul care mergea pe Picioroange, Celce era bărbatul care nu putea muri, Ileana, femeia de moravuri uşoare, femeile bătrâne din sat atrase de băutură, vânătorii care ucid din plăcerea a se simţi puternici, tineri a căror iubire rămâne neîmpărtăşită, trecând prin aceeaşi dramă ca Romeo şi Julieta, justiţiari care se chinuie să învingă răul. Însă, în cele din urmă, ni se arată cum *Istoria a culpabilizat pe toţi, martori şi ucigaşi, pentru că inocenţa trăieşte mereu în preajma vinovăţiei şi, de la un punct, se confundă cu ea*. [17]

Personajele sunt în contrast două câte două: *Dacă Maria ar întruchipa în acest haos al dezachilibrului o ordine stabilită prin gintă, Celce reprezintă dezechilibrul, agentul destrămării, autorul- moral sau nu numai moral – al unor crime.* [18]Sau, datorită tipologiei lor atât de variate, pot fi grupate în diverse categorii: *Nicanor, Dealatul, Tică Dunărinţu, Dumitru Pop fac parte din aceeaşi familie morală şi reprezintă în proza lui D.R.Popescu (cea din ciclul F) raţiunea inflexibilă într-o lume strâmbă, confuză, lovită, cum se sugerează în cea mai întinsă şi cea mai bună naraţiune din roman, de o boală teribilă (turbarea). Substanţa cărţii şi forţa epică a prozatorului se văd mai limpede în aceste pagini dense, scrise în două registre: unul realist, coborât spre zonele joase ale umanului, acolo unde vulgaritatea ia forme macabre, altul fantastic şi simbolic, adunând elemente din mistica populară şi din folclorul slobod al satului*. [19] Tot Eugen Simion afirma despre personajele din *F* că *Din numărul mare de personaje care se mişcă în acest roman extrem de dinamic reţinem, în legătură cu ideea de mai sus, două tipuri; unul reprezintă spionul (confidentul, martorul), celălalt- o speţă curioasă de ucigaş vorbăreţ, imaginativ, cinic, cu un mare apetit de putere. Tică, Dimie, Nicolae intră în prima categorie. Ică, Celce, Moise în cea de a doua*. [20]

În fond, numărul lor este atât de ridicat, încât numele lor se pierd într-o vastă galerie de caractere, purtătoare deopotrivă de rău şi de bine. Tocmai din aceste motive critica vorbeşte despre anormalitatea personajelor sale, despre nebunia lor, ele depăşind limita unei realităţi suportabile, căzând în aberant şi în senzaţional: *Dacă s-a făcut în genere observaţia că în proza lui D.R.Popescu realul conţine fantasticul, insolitul fiind un cadru firesc de existenţă, trebuie adăugat că straniul generalizat îi corespunde o generalizare a răului: anormalitatea reprezintă un climat malign. Prin extraordinar se dezvăluie şi funcţionează un principiu al răului, cantitatea de monstruos apărând astfel ca explicabilă prin extinderea aberantului. Deoarece nu se integrează în această condiţie generală, a senzaţionalului, Tică Dunărinţu este un personaj solitar şi raporturile lui cu cei din jur sunt mereu tensionate*. [21]

Proza scurtă

Dintre volumele de proză scurtă scrise de *D.R.* Popescu, amintim: *Fuga* – 1958, *Fata de la miazăzi* – 1964, *Somnul pământului* – 1965, *Dor (povestiri)* – 1966, *Umbrela de soare* – 1967, *Prea mic pentru un război aşa de mare* – 1969, *Duios Anastasia trecea* – 1967, *Ploaia*

[17] Simion, 1974, p. 402.
[18] Ungureanu, 1977, p. 141.
[19] Simion, 1989, p. 209.
[20] Simion, 1974, p. 400.
[21] Iorgulescu, 1976, p. 220.

albă – 1971, *Căruța cu mere* – 1974, *Leul albastru* – 1981, *Galaxia Grama* – 1984, *Truman Capote și Nicolae Țic* – 1995, *Complexul Ofeliei, (eseuri)* – 1998, *Actori la curtea prințului Hamlet (publicistică)* – 1999, *Dudul lui Shakespeare (publicistică)* – 2000, *Pușca lui Caragiale* – 2003, *Săptămâna cu 1001 de nopți* – 2004, *Ștefan cel Mare* – 2005, *Un elefant se legăna pe o pânză de păianjen* – 2007, *Diavolul aproximativ sau ora de metafizică* – 2008, *Epistola către englezi* – 2009, *Opere, I, ș. u.* - 2010 *ș. u.*

Critica identifică în volumul său de debut, *Fuga*, existența unui comic, îmbinat cu aspectul dramatic al existenței: *În volum pot fi urmărite două filoane principale: unul comic, altul dramatic, specificul scriitorului constând în împletirea, într-o anumită proporționare a lor, ceea ce face ca multe din schițele sale să fii comedii triste sau mici drame vesele.*[22]
Cornel Ungureanu afirma că *Există în nuvele o continuă pendulare între sublim şi ridicol, sacru şi profan, miraculos şi banal, puritate şi sacrilegiu.*[23]

Continuând aceeași tematică, Mircea Iorgulescu repera în proza scurtă a lui *D.R.* Popescu *Sunt povestite întâmplări bizare, chiar senzaționale, dar pe un ton normal, fără sentimentul ori conștiința nefirescului*[24]

Eroii acestor scrieri sunt asemenea celor din romane, influența făcându-se reciprorc: *Eroul central nu e contemplativul, ci tipul de acțiune – spiritul dinamic, nereflexiv, repede decis la fapte. O umanitate sudică, solară, trăind sub impulsul momentului, deschisă exaltărilor, generoasă şi candidă în anumite împrejurări, iar în altele înclinată spre violență şi chiar spre cruzime.*[25]

Mircea Moț, în articolul *Tânărul D.R. Popescu,* publicat în România literară, afirma că *O bună parte a prozei scurte mizează enorm pe tensiunea dintre real, pe de o parte, şi simbol, mit, tipar literar, pe de altă parte. Scriitorul caută într-adevăr realitatea, dar nu o poate accepta oricum, încercând să vadă prin transparența acesteia gesturi şi tendințe paradigmatice. Resortul care determină majoritatea gesturilor personajelor lui Dumitru Radu Popescu este unul exclusiv de profunzime. Tensiunile sunt uşor sesizabile la suprafață, în realitatea imediată, dar semnificațiile adevărate nu țin de acest plan al circumstanței. Personajele lasă uneori impresia că dincolo de voință, de individualitatea lor şi de un destin, se supun unor scenarii de profunzime, care sunt ale marii literaturi. Destinul personajelor lui Dumitru Radu Popescu este, prin excelență, un destin literar şi acestuia ele nu i se pot sustrage. Realitatea însăşi a prozei se conformează modelului, care organizează semnificativ detaliile cotidianului şi propune reconsiderarea realismului, fără a se putea vorbi totuşi la Dumitru Radu Popescu de o proză mitică ori predominant simbolică.*[26]

Ov. S. Crohmălniceanu observă o *tipologie a excentricității,* vizibilă în proza scurtă a lui D.R. Popescu. Potrivit criticului, personajele schițelor sale *tânărul prozator pleacă de la o realitate a noastră, bine cunoscută și definită sigur în ce are ea propriu; e deosebit de atent însă la efectele procesului de diferențiere pe care l-a săvârşit vremea în viața satului tradițional nu numai pe tărâm economico-social, ci și caracterologic.* [27]
În ceea ce privește *Umbrela de soare,* criticul Paul Georgescu reliefează *epicul concentrat, proza de atmosferă, lirismul, analiza psihologică și simbolul*[28], ca fiind aspectele de bază ale volumului. El apreciază și măiestria cu care *D.R.* Popescu *reuşește totdeauna când împletește psihologicul cu socialul, când deduce atmosfera și simbolul dintr-un epic dens, social.* [29]

[22] Georgescu, apud *D.R.Popescu interpretat de*, 1987, p. 50.
[23] Ungureanu, 1977, p. 136.
[24] Iorgulescu, 1976, p. 216.
[25] Dimisianu, 1977, p. 132-133.
[26] http://www.romlit.ro/index.pl/tnrul_d.r._popescu
[27] Crohmălniceanu, apud *D.R.Popescu interpretat de*, 1987, p. 58.
[28] Georgescu, apud *D.R.Popescu interpretat de*, 1987, p. 63.
[29] Georgescu, apud *D.R.Popescu interpretat de*, 1987, p. 64.

În continuare, ne vom opri atenția asupra volumului *Mări sub pustiuri,* apărut la editura Polirom, în anul 2010. Prefața volumului, semnată de Cornel Ungureanu, și denumită sugestiv *Despre ruinarea Utopiei*, stabilește legăturile pe care proza sa scurtă și nu numai le are cu realismul socialist, cu doctrina literară a epocii: *Una dintre temele/subiectele propuse de doctrină și adjudecate de mai mulți autori tineri era drumul- istoria care ne arată cum personajul nostru pleacă de la o înțelegere a lumii și ajunge la alta, evident mai înaltă. Realismul socialist trebuia să sprijine noua înțelegere a lumii, iar literatura trebuia să ilustreze noua înțelegere a ei. [...] Cum traversează teama, neîncrederea, inerțiile burgheze și ajung să se alăture forțelor progresiste.*[30]

Alături de *Duios Anastasia trecea,* una dintre cele mai cunoscute nuvele ale lui *D.R.* Popescu este *Dor,* inclusă și în volumul pe care îl vom analiza, al cărei titlu este el însuși purtător de înalte semnificații poetice. Cornel Ungureanu este cel care vorbea despre *Dor* ca fiind o reflectare a tragediei grecești, împletită cu piesele shakespereiene. Eroii acestei nuvele *există în înalt, se afirmă pe verticală, sunt- fie doar în sensul afirmării libertății lor- regi, împărați, recapitulând dramele sacre ale unor religii nebănuite. Spectacolul lor poate fi tragicomic, dar nu tragicomedia este astăzi forma tragediei de a se reprezenta în fața lumii? Și de a reprezenta lumea de azi? În Dor, personaje pot fi regii din Orestia, dar și cei din Hamlet, dinastii care au istovit în timp dreptul lor la eternitate. Realul cotidian creează eroilor un spațiu de retragere asemeni labirintului.*[31]

Dar despre ce este vorba în nuvela *Dor?* Ea se deschide cu imaginea lui Dumitru Lungu, privit de către fiica sa, Lena, în timp ce așteptau procurorul pentru a stabili cauza decesului. Cititorul ar putea crede că urmează investigarea unei crime, ca în *Baltagul* lui Sadoveanu, în locul Vitoriei Lipan aflându-se fie nevasta lui Dumitru, fie Lena. Însă autorul dă o altă turnură situației epice, punând accentul pe povestea de iubire dintre fată și Milu, cu toate că se resimte o anumită atmosferă de mister. Iubirea lor nu era încurajată de tată, Milu fiind reprezentarea bărbatului slab de înger, naiv, care nu poate oferi decât dragoste, insuficientă unul trai decent. De aceea, întâlnirile dintre cei doi tineri se realizau pe ascuns, fără ca Lena să știe că mama sa era și ea atrasă de Milu. Odată bănuielile instalate, Lena începe să analizeze posibilitatea ca tatăl său să fi fost omorât de propria nevastă și începe să-și urmărească mama și să-i analizeze acțiunile și trăirile. Revelatoare este scena în care mătușa ei Domnica este grav rănită și mama sa începe să o plângă cu aceleași lacrimi cu care și-a plâns bărbatul, cu toate că nu își suportase cumnata niciodată. Milu este cel care ia crima asupra sa, cu toate că Lena credea în nevinovăția sa. Scena finală a nuvelei ne înfățișează o Lenă gravidă, măcinată de dorul pentru tatăl ei și pentru Milu. Asemănarea cu ciclul antic *Orestia* este evidentă, dar nu atât de pregnantă precum în *Duios Anastasia trecea.*

Lumea satului își poartă existența între două coordonate: viața și moartea. Moartea nu este doar un eveniment tragic, ea marchează și prilejul de a dialoga, de a-și exprima opinia cu privire la diferitele aspecte ale mediului rural și ale tipologiilor umane care îl populează. Așa este, de exemplu, situația schiței *Păpușa spânzurată*, unde bătrânele satului vorbesc despre relația dintre Ioana și soțul ei decedat, Toma, printr-o acumulare excesivă de femei care se întreaptă spre casa acesteia, pentru a lua parte la ceremonialul înmormântării. Finalul schiței demonstrează suferințele și traumele prin care protagonista trecuse de-a lungul vieții sale, ea rămânând, în fond, cu un profund dor de copilărie, pe care a reușit să o îngroape odată cu momentul căsătoriei. De aici, imaginea vizuală a păpușii spânzurate și lacrimile ei.

La fel ca în romane, moartea nu survine numai din cauze naturale, ea este și provocată. Omorul ocupă și aici un rol destul de important, subliniind răutatea ființelor umane, lipsa lor de empatie, dar și ura față de aproape și xenofobia. Uneori, personajele par că ucid din pură plăcere, fără ca gestul să le provoace vreo schimbare sufletească sau vreun regret. În *Cutia de*

[30] Ungureanu, 2010, pp. 18-19.
[31] *Ibidem,* pp. 29-30.

conserve, ungurul Kovacs Janos este martorul uciderii unei familii de evrei de către locotenentul neamț Marlock, doar pentru a se putea distra cu fata acestora. Trădarea se dovedește a fi ceva obișnuit în aceste proze, umanitatea pierzându-se sub treapta cea mai de jos a existenței. Protagonistul din *Lupul albastru* rezumă cel mai bine ideea de moarte: *În ziua aceea de luni mi-am dat seama pentru prima dată că se poate muri în mai multe feluri. Și că dacă tot suntem datori c-o moarte, cum scrie nu știu pe unde, atunci barem trebuie să avem grijă să nu avem parte de o moarte penibilă*. (Mări sub pustiuri, p. 437)

Interesante sunt schițele în care D.R. Popescu rescrie povești deja cunoscute, într-o formă mai concentrată, dându-le un alt final sau doar schimbând protagonistul. Avem astfel ca exemple *Scufița-roșie,* unde regăsim o fetiță care juca la școală rolul personajului de basm și care, trimisă la bunica ei, întâlnește lupul. Până în acest punct, cele două povești, și cea originală și rescrierea, ar identice, însă deosebirile de abia încep să apară, finalul fiind edificator: Scufița este mâncată de lup, sfârșind ucisă, nefiind salvată de nimeni. Iar *Cocoșul* este rescrierea schiței caragialiene *Bubico,* însă protagonistul nu mai este câinele, ci cocoșul unei bătrâne, aruncat pe geam dintr-o răutate gratuită. Sentimentele de tristețe resimțite față de suferința bătrânei sunt mult mai puternice decât ceea ce simte un lector la o simplă răsfoire a lui *Bubico.* Tragismul celor două povești este mai mult decât evident.

Scrierile acestui volum sunt marcate și de prezența versurilor, în spiritul literaturii populare, ele reprezentând, de cele mai multe ori, fragmente de cântece folclorice: *Hei, hei, mândra mea.../ pam-pararam, pam-pam,/ Hei, hei, pam-pararam./ Mândra mea, mândra mea...*(Mări sub pustiuri, 2010, p. 49), *Miresuță cu cunună,/ Cămașa pe tine sună* (*Ibidem,* p. 98), *Nani, nani/ Fata mamii./ Vino, mâță,/ De-i dă țâță/ Şi tu, somn, / De mi-o adormi...* (*Ibidem,* p. 402). Personajele cântă de bucurie sau de tristețe, pentru a a-și arăta diversele trăiri sufletești, ca o strigare cu funcție eliberatoare a acestora.

BIBLIOGRAPHY

Coroiu, Constantin, *Dialoguri literare, volumul II,* București, Editura Eminescu, 1980.
Dimisianu, Gabriel, *Nouă prozatori,* București, Editura Eminescu, 1977.
Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond,* București, Editura Cartea Românească, 1976.
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe,* București, Editura Gramar, 2008.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism- 1948-1964,* București, Editura Cartea Românească, 2010.
Pistolea, Vasile, *Generaţia ’60 şi redescoperirea modernităţii*, Reşiţa, Editura Timpul, 2001.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* București, Editura Cartea Românească, 1974.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV,* București, Editura Cartea Românească, 1989.
Ștefănescu, Alex., *Preludiu,* București, Cartea Românească, 1977.
Ungureanu, Cornel, *Proză și reflexivitate,* București, Editura Eminescu, 1977.
*** *D.R. Popescu interpretat de,* București, Editura Eminescu, 1987.

Surse electronice

Ștefănescu, Alex, *La o nouă lectură: D.R. Popescu*, http://www.romlit.ro/d.r.popescu2, accesat la 27.01.2018.
https://www.contemporanul.ro/modele/dumitru-radu-popescu-si-lupta-cu-istoria.html
https://www.contemporanul.ro/lecturi/un-roman-politic-ignorat.html
https://costintuchila.wordpress.com/category/vanatoarea-regala/
http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/dumitru-radu-popescu-am-scris-multe-piese-plecand-de-la-actori/
http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/privire-asupra-teatrului-lui-d-r-popescu/http://convorbiri-literare.ro/?p=4934

http://www.romlit.ro/index.pl/tnrul_d.r._popescu
https://www.contemporanul.ro/lecturi/antiteza-lui-d-r-popescu-in-fata-justitiei-literare.html

COINCIDENTIA OPPOSITORUM

Carmen Ioana Popa
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Through Nicolaus Cusanus, Jakob Böhme, C. G. Jung and Mircea Eliade, we will bring into discussion the concept of coincidentia oppositorum. This concept refers to the totality, to the primordial One, to the unity in which all the contradictions are united and it coexist together forming perfection. Coincidentia oppositorum becomes an instrument of knowledge and a mythical model. The model being Divinity, the primordial being, and all rites, the techniques to which the primitive man uses are ways of rebuilding the primordial order, moment in which the coincidences are united in One. The one who launched this theory is the German philosopher, Nicolaus Cusanus, his theory being formed around divinity. Jakob Böhme makes a reflection on the Trinity, Heaven and Hell, good and evil, the positive and the negative. These qualities designate the philosophy of nature. Coincidentia oppositorum in alchemy coincides with coniunctio, this concept is used by C. G. Jung in many of his works. For Mircea Eliade, coincidentia oppositorum is a mythical model, the unification of opposites, the totalization of being through various rituals, a reintegration into the cosmos, and all the rites show man´s desire to become the being that was before the separation.

Keywords: coincidentia oppositorum, totality, divinity, coniunctio, rituals

Coincidentia oppositorum este un concept care face referire la totalitate, la Unul primordial, la unitatea în care toate contrariile se unesc și coexistă, formând perfecțiunea. Prin acest concept, omul speră să atingă Absolutul, unde totul se pătrunde. „Conform lui Ewart Cousins, care definește coincidența contrariilor drept un proces de unificare, se identifică trei tipuri de *coincidentia*:
1. unitate fără dualitate, care naște perspectiva monistă
2. diferență fără unitate (opoziție), regăsită în doctrinele dualiste gnostice sau în filosofia atomistă greacă
3. unitatea în dualitate (complementaritate), perspectivă în care intră teologia creștină sau taoismul."[1]

Coincidentia oppositorum, un concept filosofic, exprimă dualitatea, coincidența contrariilor fiind, de asemenea, și un concept religios. Face referire la divinitate, la ființa primordială, în care totul coincide. Această credință în Unul primordial, în această unire totală a contrariilor și formarea perfecțiunii provine din dorința omului de a se simți complet și împăcat cu sine. Omul rațional nu poate conștientiza această unitate primordială, pentru a înțelege trebuie să înlăturăm vălul și să pătrundem într-o altfel de cunoaștere, o cunoaștere speculativă. „Orice *coincidentia* este aspectul unui nou principiu, identificabil ca un fel de «terț inclus», în care problema relațiilor dintre opuși se rezolvă prin apariția celui de-al treilea termen, printr-o uniune paradoxală, care păstrează sau respinge termenii conjuncției, sau pur și simplu prin coexistență (complementaritate) ori substituire. Este vorba, credem noi, de o altă logică, ce poate fi numită «simbolică», întrucât exemplele confirmă existența relației dintre opuși sunt simboluri sau imagini mitice. Acestea se aplică și existenței, în general, dar numai în măsura în care situațiile concrete repetă sau redau modelul arhetipal. Într-un astfel de sistem logic, există, deci, o subordonare a termenilor opuși, dar și a relației sintetice ori

[1] Bogdan Silion, *Mircea Eliade și misterul totalității*, București, Editura Eikon, 2016, p. 18.

dialectice rezultate, unui model mitic. Doar o gândire eliberată de sub imperiul principiilor logice clasice poate cuprinde o relație dialectică între contrarii. O asemenea gândire poate fi numită, conjunctural, «simbolică», «prereflexivă», «arhetipală» sau mitică. Considerăm că Eliade este unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai unei astfel de gândiri, funcțională atât ca principiu explicativ al operei sale, cât și ca hermeneutică a fenomenelor religioase."[2]

Coincidentia oppositorum devine un instrument de cunoaștere, un model mitic, modelul fiind Divinitatea, Ființa primordială, toate riturile, tehnicile la care apelează omul primitiv sunt modalități de reconstruire a ordinii primordiale, moment în care coincidențele se unesc în Unu. În cele mai multe rituri de trecere, neofitul trebuie să întrupeze în propria sa persoană femininul și masculinul, totul se reduce la o reîntoarcere în primordial, la începuturi, când nimic nu se diferenția, când totul se confunda și trăia în Divinitate într-o ordine fără sfârșit. Această ordine este perfectă pentru omul scindat, care începând de la perechea adamică are conceptul de diferențiat, de feminin și masculin, de rău și bun, iar această cădere în păcat devine un exil al ființei care prin diferite tehnici încearcă să repătrundă, pentru o scurtă perioadă de timp, în această confuzie primordială. „De exemplu, Dumnezeu și Satana se pot afla în relații de *dualism absolut* (gnosticism), de *confruntare* (concepțiile milenariste, scenariile apocaliptice, chiar o altă etapă gnostică), de *alternanță* (ideea că Dumnezeu și Satana alternează la conducerea acestei lumi), *destrucție* (biruința finală a Luminii față de Întuneric), *dublă-negație* (Satana, ca rău absolut care neagă tot, inclusiv pe sine) (...)."[3]

Coincidentia oppositorum definește, de asemenea, și metafizicul; depinde de coexistența a cel puțin 2 termeni care se află în opoziție unul față de celălalt, dar care depind în același timp unul de celălalt, îmbinându-se realizând această coincidență a contrariilor într-un înțeles foarte adânc. În alchimie acest concept folosit și de Carl Jung este echivalentul lui *coniunctio*.

Coincidentia oppositorum este o teorie lansată de filosoful german Nicolaus Cusanus, teorie care este exemplificată în *Despre docta ignoranță*. Teoria sa este formată în jurul divinității, a lui Dumnezeu, fiind prezentată și în ediția bilingvă *Coincidentia oppositorum*. Deducem din acest text faptul că omul, prin încercările sale de a înțelege misterele acestei lumi, se folosește de anumite aproximări, care de cele mai multe ori fac referire la starea de unitate divină, însă toate acestea nu ating adevărul absolut. Observăm o permanentă dualitate în rândurile acestei cărți, pentru că ceea ce este cunoscut este și necunoscut, cunoașterea este și necunoaștere, finitul este și nefinit, ființa este neființă - o comparație care devine o coincidență a contrariilor care supraviețuiesc împreună. Întreg textul sugerează faptul că doar Dumnezeu este Adevărul Absolut, iar relativitatea prin care lucrează omul îl apropie doar de această cunoaștere fără a exista niciun fel de *precisio*. Toate acestea stau sub semnul diferitelor perechi de contrarii, cum ar fi: rece-cald; lumină-întuneric; uscat-umed, contrarii care se regăsesc pretutindeni. „Pentru Cusanus, coincidența contrariilor, împreună cu docta ignoranță care o inspiră, reprezintă instrumentele care fac posibilă realizarea aspirației spre unitate fără abandonarea simultană a gândirii ca atare. Ce-i drept, *rațiunea*, a cărei menire este să compare și să măsoare lucrurile și conceptele formate pe baza percepției lor, rămâne legată de simțuri, și prin aceasta indisolubil implicată în multiplicitate și opoziție. Nefiind o cunoaștere a adevăratei ființări, care este cea a Unității primordiale, ea este implicit non-cunoaștere. Dar aceasta nu înseamnă că ea ar fi lipsită de valoare și că, pentru a-L găsi pe Dumnezeu, omul trebuie să disprețuiască gândirea și simțurile: între rațiune și unirea cu realitatea ultimă acționează încă o forță mentală - *intelectul*, care mediază între ele, conferind și activității ancorate în relativ a celei dintâi sens și valoare pentru orice căutare a absolutului. Fără să atingă nici el unitatea ultimă (care e Dumnezeu, sau «Intelectul divin»), intelectul se ridică totuși deasupra cunoașterii multiplicității, fiind o *imagine* a Intelectului divin. Din toate

[2] *Ibidem*, pp. 18-19.
[3] *Ibidem*, p. 19.

conținuturile cunoașterii raționale pleacă necesități intelectuale îndreptate de la multiplicitate spre unitate, de la contrarii spre coincidența lor."[4] Dumnezeu este considerat Absolutul, fiind plasat deasupra tuturor contrariilor, unitatea Sa fiind absolută, însă se poate observa și faptul că se consideră că în Dumnezeu se află coincidența tuturor acestor contrarii. Aceste contrarii se pot sustrage din tot textul filosofului, în capitolul *De Deo abscondito* (*Despre Dumnezeul ascuns*) putem remarca aceste contrarii în dialogul dintre păgân și creștin, creștinul predicând faptul că: „în afara adevărului nu există adevăr, în afara circularității nu există cerc, în afara umanității nu există om. Nu se poate deci găsi vreun adevăr în afara adevărului, nici altfel, nici în altceva. (...) Nimic din toate acestea nu ți-e cunoscut, ci doar îți închipui că le cunoști"[5]. Unitatea în percepția lui Cusanus coincide cu adevărul, putând vorbi doar de o singură unitate, această unitate fiind Dumnezeu. În dialogul dintre păgân și creștin se încearcă înfăptuirea unei explicații în privința acestei unități: „*Creștinul*: Știu că tot ceea ce știu nu este Dumnezeu și că tot ceea ce concep nu e asemenea Lui, căci El le întrece pe toate. *Păgânul*: Așadar, Dumnezeu nu este nimic. *Creștinul*: Nu este nici <acest> nimic, fiindcă nimicul nu are numele nimic. *Păgânul*: Dacă nu este nimicul, atunci este ceva. *Creștinul*: Nici ceva nu este. Căci <ceea ce este> ceva nu e Totul. Dumnezeu însă nu e mai degrabă ceva decât Totul"[6]. Acesta este doar un exemplu din multitudinea acestor comparații, prin care Dumnezeu, unitatea absolută, este ridicată deasupra tuturor acestor contrarii, pentru că „Dumnezeu este dincolo de nimic și de ceva, fiindcă nimicul I se supune pentru ca ceva să ia ființă. Și aceasta este Atotputernicia Lui, puterea prin care e mai presus de tot ceea ce este sau nu este, așa încât Lui i se supune deopotrivă ceea ce nu este și ceea ce este. Căci face neființa să treacă în ființă și ființa să treacă în neființă. (...) Și de aceea <despre El> nu se poate spune că ar fi una mai degrabă decât alta, de vreme ce de la El sunt toate"[7].

În capitolul *De genesi* (*Despre geneză*), în dialogul dintre Konrad și Nicolaus, descoperit faptul că timpul în unitate, în geneză, trebuie să coincidă, începutul și sfârșitul sunt într-o permanentă coincidență: „Sfârșitul nu are vreun sfârșit și Începutul nu are vreun început. Acolo însă unde este coincidența dintre Început și Sfârșit, este necesar ca și mijlocul să coincidă"[8]. Identicul este baza acestei coincidențe, identicul acesta fiind etern, însă nu poate proveni din diferit, deoarece din identic rezultă identicul, iar din diferit ia naștere diferitul, identicul este nemultiplicabil, etern. Dumnezeu, în urma acestui fapt, „este chemat *Unu* și *Identic*. Căci cei care au cercetat mai atent sensul cuvintelor l-au pus pe Unu chiar înaintea Identicului, ca și cum Identitatea ar fi mai mică decât Unul. Fiindcă orice identic este unu, iar nu invers. Ei au pus și Ființa, și Eternitatea, și tot ce nu este Unu *după* Unul absolut - în special platonicienii; tu însă concepe Identicul în sens absolut, deasupra identicului care poate fi considerat prin intermediul unui cuvânt"[9]. De asemenea, lumea își găsește obârșia în identic, fiind „evident că începutul sau obârșia lumii nu se află în Diferit, ci Identicul absolut este începutul, mijlocul și sfârșitul lumii, iar Dumnezeu n-a făcut ca durata să aibă vreun alt început (în afara Identicului absolut) decât lumea"[10]. Când vine vorba de această coincidență a contrariilor, se aduce în discuție și perechea adamică. Nicolaus Cusanus susținând faptul că „*Adam*, care este denumirea cuprinzând în înțelesul ei omul, atât ca bărbat cât și ca femeie"[11], deducem că Adam, primul om, este de sorginte androginică, contrariile coincind în acest om.

---

[4] Mihnea Moroianu, *Studiu introductiv „Leibnizianul de dinainte de Leibniz" - Aspecte ale filosofiei lui Nicolaus Cusanus* la vol. Nicolau Cusanus, *Coincidentia oppositorum*, vol. I, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Mihnea Moroianu, Iași, Editura Polirom, 2008, pp. 44-45.
[5] Nicolaus Cusanus, *Coincidentia oppositorum*, ed. cit., p. 65.
[6] *Ibidem*, p. 69.
[7] *Ibidem*, p. 71.
[8] *Ibidem*, p. 129.
[9] *Ibidem*, p. 133.
[10] *Ibidem*, p. 149.
[11] *Ibidem*, p. 153.

Această teorie a coincidenței contrariilor, la Nicolaus Cusanus se învârte în jurul unității Lui Dumnezeu, a prezenței contrariilor în unitatea absolută, unde Identicul nu este Diferit, ci este Identic Absolut.

Credința într-o unitate absolută, în care coincidențele există apare și la filosoful german Jakob Böhme, în lucrarea sa cea mai importantă, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, lucrare rămasă neterminată. Contrariile se unesc într-o unitate absolută, conform scrierii sale există neschimbări în procesele cosmice, o permanentă întâlnire a unității și diversității, coexistența binelui și a răului în natură, în om. Lucrarea este o reflecție asupra Trinității, asupra Raiului și a Iadului, a binelui și a răului, pozitivului și negativului. Aceste calități desemnează filosofia naturii. Remarcăm o permanentă luptă a contrariilor, în special a celor două calități morale opuse. Binele și răul sunt denumite calități, calități care i-au încercat pe Adam și Eva, cei doi fiind percepuți ca o unitate, iar separarea lor a survenit cu mâncarea fructului oprit, fapt ce a determinat căderea lor în păcat: „deoarece existau în om atât răul cât și binele, amândouă calitățile stăpâneau în el: de aceea existau un om bun și unul rău în aceeași mamă deodată. S-a văzut, de asemenea, limpede, atât în lumea cea dintâi cât și în cea următoare, până în vremea noastră, cum în natură împărăția cerului și cea a iadului s-au luptat fără încetare și pe toate căile, lumea aflându-se necontenit în mare încordare ca o femeie în timpul facerii. Dar în chipul cel mai vădit s-au petrecut lucrurile cu Adam și Eva în Paradis, când, pentru a fi încercați dacă pot exista amândoi după felul și forma îngerilor, le-a răsărit deodată în cale pomul cu cele două calități, cea bună și cea rea: Creatorul îi opri să mănânce din fructe. Dar calitatea cea rea din natură se războiește cu cea bună izbutind să-i ademenească pe Adam și Eva să guste din amândouă. De aceea, mâncând din amândouă, pe loc căpătară felul și forma animală, fiind siliți să trăiască și să se înmulțească ca dobitoacele”[12].

De asemenea, căldura este văzută din punctul a celor două calități. Căldura este privită din perspectiva binelui, însă și din punct de vedere negativ, ea fiind capabilă să ardă și să consume: „Căldura stăpânește în natură și încălzește totul, fiind un izvor în totul; acolo unde n-ar fi așa, apa ar fi mult prea rece și pământul ar încremeni; n-ar exista nici aer. - Căldura stăpânește în toate: în arbori, în plante, în ierburi, făcând ca apa să curgă din izvoarele pământului și să ajute să crească tot ce e viu. De aceea se cheamă calitate (*Qualität*), pentru că izvorăște (*quället*) în toate, și toate cresc. Iar lumina din căldură dă tuturor calităților puterea prin care totul să devină plăcut și atrăgător. Căldura fără lumină nu folosește celorlalte calități, ci aduce stricăciune a ceea ce e bun, fiind un izvor al răului; atunci calitatea cea rea din căldură biruie”[13]. Lumina este cea care potențează căldura, făcând-o favorabilă pentru natură, lipsa ei având un efect distrugător. O altă calitate este frigul, contrarul căldurii, fiind un mijlocitor prin care schimbă efectul distrugător al căldurii, însă frigul are, de asemenea, o caracteristică rea și una bună. Din aceste două calități (căldură-frig) apar cele două elemente, aerul și apa: „Aerul își are originea în căldură și în frig; căci căldura și frigul dau naștere la toate și le împlinesc printr-o puternică înlănțuire de mișcări. Când însă frigul îmblânzește căldura, calitățile amândurora se subțiază, și calitatea amară le contractă și le transformă în picături; aerul cu marea sa mobilitate se naște din căldură, iar apa din frig”[14]. Însă și în aceste două calități există o parte benefică și una distrugătoare, aducând viață sau moarte. Jakob Böhme mai specifică alte 4 calități: cea amară - „este inima oricărei vieți (...). Căci pe dată ce pătrunde prea mult într-o făptură, ea se aprinde în toiul căldurii și separă trupul de spirit, încât

[12] Jakob Böhme, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește. Aceasta înseamnă: Rădăcina sau muma filosofiei, astrologiei și teologiei pe temeiul adevărat, sau descrierea naturii*, traducere de Gheorghe I. Ciorogaru, studiu introductiv, note și revederea traducerii de Rodica Croitoru, serie îngrijită de Idel Segall, București, Editura Științifică, 1993, pp. 57-58.
[13] *Ibidem*, p. 74.
[14] *Ibidem*, p. 75.

creatura moare; pentru că ea țâșnește și aprinde elementul foc, în care nicio făptură nu poate ființa, în marea dogoare și amărăciune”[15]; cea dulce - „potrivnică celei amare, este o calitate atrăgătoare și plăcută, aducând o înviorare a vieții și o îmblânzire a răului (...). Dar și ea poartă în sine un trist izvor al morții și al pierzaniei; căci pe dată ce calitatea dulce se aprinde în cea amară, în elementul apă, ea dă naștere la boală, la molimă și stricăciune a trupului”[16]; cea acră - „este contrară celei amare și celei dulci, temperează totul în chip plăcut, aducând o înviorare și o moderare, atunci când calitatea amară și cea dulce se revarsă prea mult (...). Dar și ea poartă în sine un izvor al răului și al stricăciunii; căci dacă se revarsă prea mult, ori țâșnește prea tare într-un lucru, încât se aprinde, ea dă naștere la tristețe și melancolie, apa ia un miros de mlaștină, viața e privită în negru, totul duce la o uitare a binelui ca într-o casă a morții; în fine, un început al disperării și un sfârșit al bucuriilor”[17]; cea aspră sau sărată - „e o harnică moderatoare a celorlalte trei: amară, dulce și acră, făcând totul plăcut și atrăgător; ea oprește întreținerea calității amare, ca și a celei dulci și a celei acre, să nu se aprindă. (...) Când este aprinsă în foc, ea capătă o asprime și o duritate care o transformă într-un izvor al răutății și stricăciunii vieții; în trup se depune piatră și carnea suferă cumplit. Iar când este aprinsă în apă, pricinuiește trupului umflături, râie, mâncărimi, buboaie, devenind un trist sălaș al morții, al mizeriei și al uitării binelui de orice fel”[18]. Permanenta dualitate care există în toate aceste calități, sunt aducătoare de viață sau moarte, existând incontestabil o luptă între bine și rău. Această dualitate se răsfrânge în natură, totul provenind din aceste contrarii, care se amestecă, se echilibrează, dar se și distrug, dând naștere pozitivului și negativului. Pe lângă aceste patru calități, mai există iubirea, tonul (sunetul), natura; existând în toate spiritul vieții, deoarece primele șase dau naștere celui de-al șaptelea, „în acest spirit stă ființa corporală a îngerilor, diavolilor și oamenilor, și este o mamă a celor șase spirite în care se nasc acestea, și în care ele nasc și lumina care este inima lui Dumnezeu”[19].

Coincidentia oppositorum în alchimie coincide cu *coniunctio*, acest concept fiind folosit de C. G. Jung, în lucrările precum *Psihologie și alchimie*, *Studii despre reprezentările alchimice*, *Mysterium Coniunctionis*. Coincidența contrariilor devine o reconciliere a elementelor primordiale, o unire a acestora, masculinul și femininul unindu-se ajung la mântuirea ființei. Elementele de contrarii sunt esențiale în alchimie, fiind prezentată natura lui Mercurius, o natură hermafroditică, fiind apropiat de soare, dar este considerat a fi și argint-viu, natura sa dublă îi permite să fie aproape de soare, dar să-i stingă și strălucirea. C. G. Jung prezintă faptul că „psihicul originar are un chip dublu. Unul privește în față, celălalt în urmă”[20]. C. G. Jung prezintă și nunta sacră dintre Soare și Lună, aceste două naturi se unesc în vasul mistic, iar din această unire rezultă filius hermaphroditus, acesta fiind Hermes psihopomp. Conjuncția, unirea dintre Soare și Lună are o influență regeneratoare. În procesul de individuație, bărbatul este personificat de *anima*, Adam purtând-o pe Eva în sine, în corpul său, până la separație. „Cu toate că bărbatul și femeia se unesc, ei reprezintă totuși contrarii ireconciliabile care dacă sunt activate degenerează în ostilitate morală. Astfel, această opoziție primordială reprezintă simbolic toate opozițiile imaginabile: precum cald/rece, luminos/întunecat, sud/nord, uscat/umed, bine/rău etc., tot astfel, conștient/inconștient.”[21]

În procesul alchimic, Mercurius este cel care se află atât la începutul operei, cât și la sfârșitul operei, el fiind asemenea unui *ouroboros*, un simbol care unește, este unificator, de asemenea el „este hermafroditul ființei originare care se desface în perechea clasică frate/soră

[15] *Ibidem*, p. 76.
[16] *Ibidem*, pp. 76-77.
[17] *Ibidem*, p. 77.
[18] *Ibidem*, p. 77.
[19] *Ibidem*, p. 276.
[20] C. G. Jung, *Opere complete 12. Psihologie și alchimie*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2016, p. 78.
[21] *Ibidem*, pp. 175-176.

și se reunește în *coniunctio* spre a reapărea la sfârșit sub figura strălucitoare a lui *lumen novum*, a *lapis*-ului. El este metal și totuși fluid, materie și spirit, rece și totuși fierbinte, otravă și totuși băutură vindecătoare, un *simbol care unifică contrariile* (...)"[22].

Toate aceste coincidențe devin un model mitic, pentru a se reactualiza un arhetip primordial, fapt pe care îl vom observa și la Mircea Eliade, în teoria sa despre *coinidentia oppositorum*. Această teorie devine o transcedere, C. G. Jung prezentând o serie de simboluri alchimice pentru a demonstra conexiunea care există între ele, acestea fiind supuse unor procese de transformare prin care ia naștere *rebis*-ul.

Pentru Mircea Eliade *coincidentia oppositorum* este un model mitic, unirea contrariilor, totalizarea ființei prin diferite ritualuri se dorește o reintegrare în cosmos, iar toate riturile arată dorința omului de a deveni ființa care a fost înainte de separare. În *Nașteri mistice*, riturile de trecere devin doar modalități de integrare a neofitului în tainele acestei lumi, de a accede spre o stare în care masculinul și femininul coexistă împreună. Stare pe care o are neofitul este una de plenitudine, el putând fi considerat total. În *Mefistofel și androginul*, Eliade prezintă misterele totalității, iar în subcapitolul „Semnificații ale identității contrariilor (*coincidentia oppositorum*)", se subliniază faptul că omul este nemulțumit de starea sa actuală, iar unirea contrarilor devine o formă de totalizare a ființei. Omul simte că ceva lipsește, se simte separat, iar dorința lui este de a simți unitatea primordială. Acest dor metafizic este o nostalgie după paradisul pierdut, loc în care contrariile se anulează. Prin rituri, simboluri și mituri se dorește o abolire a timpului istoric și o reîntoarcere într-un timp al totalizării. În Divinitate întâlnim *coincidentia oppositorum* totală, omul dorind să se integreze în mitul cosmogonic, moment în care „contrariile coexistau într-o totalitate nondiferențiată"[23], omul sperând la o întoarcere la ordinea primordială. În *Nostalgia originilor*, Mircea Eliade precizează faptul că spiritualitatea indiană are o permanentă nostalgie a absolutului, o depășire a contrariilor, aceștia recurgând la orgie ca formă de eliberare, *moksa*, eliberarea ultimă. Însă orgiile se regăsesc și la alte popoare, acestea devenind *coincidentia oppositorum*, o transcedere a ființei.

În *Mitul reintegrării*, cât și în *Tratat de istorie a religiilor*, Marile-Zeițe sunt întruparea *coincidentia oppositorum*, cultul în jurul acestor zeițe prezentând coincidența contrariilor, deoarece „fecioarele practicau prostituția sacră în temple, pentru promovarea rodniciei câmpurilor; curtezana coincidea cu fecioara neprihănită, «sacrul» coincidea cu «profanul», omul liber coincide cu sclavul. Saturnaliile erau o formidabilă răsturnare de valori. Ceea ce era interzis în timpul anului era îngăduit și chiar promovat în timpul Saturnalilor. Sclavul lua locul stăpânului, cinstita matroană era totuna cu desfrânata. (...) Saturnaliile «totalizau» fragmentele unei societăți umane, întocmai cum ceremonia agricolă care stă la baza Saturnaliilor «contopea» germenii în marea matrice telurică. Totul devenea ca la început, *ab initio*; sau, ca să amintim termenul sanskrit, a*gre - in principio*. «Totalizare» realizată prin «răsturnarea tuturor valorilor» și *coincidentia oppositorum*"[24].

Dumnezeu este unitatea primordială, Unul, deoarece „*la început*, atât în plan cosmic, cât și în plan antropologic, exista o plenitudine care conținea toate virtualitățile"[25], această coincidență a contrarilor în divinitatea supremă trebuie să fie absolută, divinitate în care coexistă opusele totale. „*Coincidentia oppositorum* este una din modalitățiile cele mai arhaice prin care s-a exprimat paradoxul realității divine. (...) Astfel, «orgia» o prezintă la nivelul cel mai elementar al vieții religioase, nu simbolizează ea oare regresiunea în amorf și indistinct,

[22]*Ibidem*, p. 329.
[23] Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994, p. 252.
[24]*Idem*, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 31.
[25]*Idem*, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. l., Editura Humanitas, 1995, p.108.

recuperarea unei stări în care toate atributele se anihilează şi contrariile coincid?"[26] Mircea Eliade, în *Tratat de istorie a religiilor*, exemplifică această *coincidentia oppositorum* prin dorinţa înţeleptului şi ascetului oriental de a deveni neutru, de a nu simţi nici durere, nici plăcere, doreşte să devină autonom, iar prin contemplaţie şi meditaţie doreşte să atingă coincidenţa contrariilor.[27] Acest ascet ajunge în punctul în care nu mai cunoaşte conflictele, contrariile dispar din el, fiinţa se „totalizează", ajungând mai aproape de „totalizarea" divinităţii.[28] Neofitul, prin diferite rituri, începe să-şi „cosmicizeze" această experienţă, refăcând în el Cosmosul, unind Soarele şi Luna, doreşte să refacă unitatea primordială care există înaintea Creaţiei, în care nu există haos, moment în care există Fiinţa nediferenţiată despre care putem afirma că întrupa în ea *coincidentia oppositorum*.[29]

În *Tratat de istorie a religiilor*, acest concept oferă omului posibilitatea să reactualizeze pentru o scurtă perioadă de timp, unitatea primordială. Sacrul este opusul profanului, iar prin această unire a contrariilor, individul are acces la sacru, prin diferitele ritualuri la care recurge. El conştientizează scindarea sa, iar recuperarea sa completă se realizează doar prin acumularea contrariilor în propria persoană. „Coincidentia oppositorum - model mitic. - Toate aceste mituri ne oferă o dublă revelaţie: 1) ele dezvăluie, pe de-o parte, polaritatea a două personaje divine, ivite dintr-unul şi acelaşi principiu şi destinate, în diverse versiuni, să se împace într-un *illud tempus* eshatologic; 2) pe de altă parte, *coincidentia oppositorum* în structura profundă a divinităţii, care se dovedeşte, rând pe rând sau concomitent, binevoitoare şi înfricoşătoare, creatoare şi distructivă, solară şi ofidiană (=manifestă şi vituală) etc. În acest sens, se cuvine să spunem că mitul revelează, mai adânc decât ar fi posibil chiar experienţei raţionaliste să dezvăluie, structura însăşi a divinităţii, care se situează deasupra atributelor ei şi reuneşte toate contrariile."[30] Doar divinitatea are această posibilitate, omul doar aspiră spre o astfel de unitate, pe care o va avea în momentul mântuirii, moment în care va deveni fiinţa de la începuturile acestei lumi, acel androgin care are o stare privilegiată, cumulând în sine contrariile într-o ordine nediferenţiată.

Prin acest concept, omul doreşte să reactualizeze Absolutul, să-l reînvie în această societate, tot timpul făcându-se referiri la fiinţa perfectă, care integrează în sine această *coincidentia oppositorum*; fiinţă care devine un prototip pentru integrarea în Absolut, integrare care se realizează prin anumite tehnici, fiind o transcendere fragilă şi de scurtă durată. Se doreşte integrarea în cosmos, regăsirea Paradisului pierdut, şi crearea dualităţii care se găsea în Fiinţa primordială. Toate tehnicile la care apelează omul, au drept scop „abolirea condiţiei umane şi reintegrarea în condiţia paradisiacă a omului primordial"[31]. „(...) *coincidentia oppositorum* este conceptul cel mai ambiguu cu putinţă, rămânând de multe ori inexplicabil unei gândiri obişnuită să conceapă realităţi necontradictorii. Încă Aristotel a arătat că orice discurs despre Fiinţă, ca paradigmă a rostirii, se supune principiilor noncontradicţiei şi identităţii: «(...) este imposibil ca aceluiaşi să-i aparţină şi, totodată, să nu-i aparţină acelaşi atribut, şi numai după sine (...) Acest principiu este cel mai sigur dintre toate (...). Este imposibil, nu încape îndoială, să crezi că este şi nu este, precum, după unii, ar fi zis Heraclit. Dacă nu este cu putinţă ca aceluiaşi, în acelaşi timp, să-i aparţină, contrarii (...) şi dacă o opinie, contradictorie acestei opinii, este şi contrara sa, este limpede că nu se poate ca, totdeodată, acel ceva să fie gândit a fi fiind sau nu. Cine se înşală în această privinţă, ajunge

[26] *Idem, Tratat de istorie a religiilor*, cu o *Prefaţă* de Georges Dumézil şi un cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992 p. 383.
[27] *Ibidem*, pp. 383-384.
[28] *Ibidem*, p. 384.
[29] *Ibidem*, p. 384.
[30] *Ibidem*, p. 383.
[31] Bogdan Silion, *op. cit.*, p, 56.

să aibă opinii contrare concomitente. De aceea, orice demonstrație trebuie să se sprijine în acest ireductibil. Căci, în mod firesc, el este principiul celorlalte axiome.»"[32]

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie generală

BÖHME, Jakob, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește. Aceasta înseamnă: Rădăcina sau muma filosofiei, astrologiei și teologiei pe temeiul adevărat, sau descrierea naturii*, traducere de Gheorghe I. Ciorogaru, studiu introductiv, note și revederea traducerii de Rodica Croitoru, serie îngrijită de Idel Segall, București, Editura Științifică, 1993
CUSANUS, Nicolau, *Coincidentia oppositorum*, vol. I-II, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Mihnea Moroianu, Iași, Editura Polirom, 2008
DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977
ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. l., Editura Humanitas, 1995
ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2008
ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003
ELIADE, Mircea, *Naşteri mistice*, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, București, Editura Humanitas, 1995
ELIADE, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie și semnificație în religie*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1994
ELIADE, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o *Prefață* de Georges Dumézil și un cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992
GLODEANU, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca Editura Dacia, 2006
JUNG, C. G., *Opere complete 12. Psihologie și alchimie*, traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Editura Trei, 2016
JUNG, C. G., *Opere complete 13. Studii despre reprezentările alchimice*, traducere din germană de Daniela Ștefănescu, București, Editura Trei, 2017
JUNG, C. G., *Opere complete 14/3. Mysterium coniunctionis. Cercetări asupra separării și unirii contrastelor sufletești în Alchimie. Volum suplimentar „Aurora Consurgens". Un document atribuit lui Toma d`Aquino despre problematica alchimică a contrariilor* dedr. M-L.vonFranz, traducere din limba germană de Dana Verescu, București, Editura Trei, 2006
SILION, Bogdan, *Mircea Eliade și misterul totalității*, București, Editura Eikon, 2016

Lucrări cu caracter general. Dicționare. Enciclopedii

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009

[32] *Ibidem*, p. 21.

WRITING AND POWER. PROPAGATING IMPERIAL IDEOLOGY IN HORACE`S SERMONES

Roxana Maria Lazarescu
PhD, University of Konstanz, Germany

Abstract:The aim of this paper is to treat the subject of powerful and influential literature in Horace`s Sermones. In Rome`s siecle d`or literature was used as a tool of imperial propaganda, being highly politically engaged, as it can be noticed in the literary circle of Maecenas. Two expressions of power describe Latin literature: power over texts (literary circles) and power exercised by means of literary use (manipulation, persuasion and influencing). The target audience of this literature was represented by the elite classes, voting classes and a restricted group who can operate with the encoded information hidden in the allusion of the text, as it can be observed in the case of Horace`s satires. Humour is used by Horace in order to implement some imperial ideas, considering satire a smooth path to the audience`s heart. Analysing these two books of satires it can be observed that they are an expression of rhetorical persuasio. The satires not only reject, but they want to convince that certain ideas and actions are foolish and vicious. Horace`s satires not only reject, but they want to convince that certain ideas or actions are foolish and vicious. The satiric complexity relies in the hidden message of a literary work (allusion, metaphoric discourse, intertextuality), an ideological wire that encompasses in its scope an understanding of social and political vision.

Keywords: satire, power, persuasion, audience, ideological wire

The satiric frame of mind, of which (someone/something) is an emblem, comprises complex and paradoxical qualities. Distinguishing itself from the other forms of power, throughout which we detect force, manipulation, authority, and persuasions, satire uses persuasive techniques in order to achieve its goals. A persuasive manifestation of power form refers to any influence means such as arguments, appeals or exhortations whereby the writer gains compliance of the followers, also protecting the freedom of the follower in order to exercise moral and political responsibilities. In this particular case, we detect the satire of Horace as a manipulative form of expressing socio-political ideas in the advantage of Octavian and Maecenas, as previously Lucilius was exploited for propaganda purposes by the Republican cause and Pompeians in extension.

The satirist is an observer of humanity and an irate attacker of particular vices and individuals. In consequence, the study of satire defines two main dimensions: the ironic perspective on the socio-historical subject and the parodic borrowing from literature. His method of observation and attack is the versified satire. Satire becomes specific, even when it uses allusive methods and the true subject of satire isn`t the object of criticism, as we can observe in the fifth satire of the first book of *Sermones* where the purpose is revealed gradually. Speaking about Lucilius and his uncensored and bitter type of discourse:

Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae
Atque aii, quorum comoedia prisca virorum est,
Siquis erat dignus describe, quod malus ac fur,
Quod moechus fore taut sicarius aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
Mutatis tantum pedibus numerique, facetus,
Emunctae naris, durus componenre versus. (Horace, Sermones I. IV:1-8),

Horace recognizes the true intention of his satire, as it can be observed in the fourth satire where the moral reform is set as the purpose of his attack:

(…) Quod vitium procul afore chartis
Atque animo prius, ut siquid promittere de me
Possum aliud vere, promitto. Liberius si
Dixero quid, si forte iocosius, hoc mihi iuris
Cum venia dabis: insuevit pater optimus hoc me
Ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando.
Cum me hortaretur, parce frugaliter atque viverem uti contentus eo, quod mi ipse paresset (Horace, *Sermones* I. IV:101-108)

In this order of ideas, Lucilius *libertas*[1]is a shield used by Horace to justify his own satirical speech, a type of discourse about he states that is not very admired and approved, mainly because it reveals some truths about public individuals, but to evaluate the style of a public speaker involves a high level of personal taste:

(…)Beatus Fannius ultro
Delatis capsis et imagine, cum mea nemo
Scripta legat vulgo recitare timentis ob hanc rem,
Quod sunt quos genus hoc minime iuvat, utpote plures
Culpari dignos (Horace, *Sermones* I. IV: 21-25)

Given the indirection of satire, it seems appropriate to look closer to the political context as well as the author`s method of propagating certain imperial ideologies. Two expressions of power and influence describe Horatian satire: power over texts (literary circles) and power exercised by means of literary use (manipulation, persuasion and influencing). Literary circles were in a close relationship with the political affairs, as it was observed by I.M. Le M.DuQuensnay:

``His technique is both less direct and more positive. His basic strategy is to present an attractive image of himself and his friends as sophisticated, cultured and intelligent men who are humane in their attitudes to others and mindful of the *mos maiorum*. Above all he exhibits a concern with moral issues. But for the contemporaries of Sallust the distinction between morality and politics was not a meaningful one`` (I.M Le M.DuQuensnay, *Horace and Maecenas: The propaganda Value of Sermones I*, p. 43)[2].

Maecenas` literary circle served Octavian`s new policies and is no reason to think otherwise, mainly because all Horatian satires were written between the years 38 and 36/35, more precisely since their *amicitia* began and since the satires were published. This period of time is marking also the second Triumvirate – the *Bellum Siculum*, stressing the potential of the satires as propaganda. Their relationship began as a professional one, were the role of *amici*, expressed in terms of writings, was rewarded with *pecunia* and *honores*. Maecenas started recruiting poets since 38 (along with Virgil and Varius Rufus) and Horace served him, crossing the limits of patronage and becoming more of an *amicus* and *conuictor*. Throughout this friendship, Horace became a public person being able to make public statements[3]. In the first step, he dedicates the *Sermones* to Maecenas, admitting that these satires are in accordance with Maecenas` point of view:

Plotius et Varius, Maecenas Vergiliusque,

[1] While debating the problematic of Lucilian influence over Horatian satires, Dustin Griffin correctly states: ``In defending himself Horace makes opportunistic us of his predecessors to make the best case for his own practice: Lucilius was outspoken before me; so were the writers of Old Comedy, who censured fools <<multa cum libertate>> (*Satire* 1:4.5)`` (Dustin Griffin, *Satire. A critical reintroduction*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1994, p.7).

[2] I.M Le M. DuQuensnay, *Horace and Maecenas: The propaganda Value of Sermones I*, in Kirk Freudenburg (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Satires and Epistles*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 43.

[3] Horaces`s second *Epistle* reveals the fact that poetry brought him wealth (Horace, *Epistles*, II.2). By revealing and publically accepting this benefactor relationship, Horace underlines the fact that there is nothing unusual or dishonourable in it.

Valgius et probet haec Octavius optimus atque
Fuscus et haec utinam Viscorum laudet uterque!
Ambitione relegate te dicere possum,
Pollio, te, Messalla, tuo cum frater, simulque
Vos, Bibule et Servi, simul his te, candide Furni,
Complures alios, doctos ego quos et amicos
Prudens praetero; quibus haec, sint qualiacumque,
Arridere velim, doliturus, si placeant spe
Deterius nostra. (Horatius, *Sermones*, I.X:81-90).

Encouraging audience to interpret ``the poems as the work of an *amicus* of Maecenas and so invites them to draw what inferences they can about himself and his friends``(I.M Le M.DuQuensnay, *Horace and Maecenas: The propaganda Value of Sermones I*, p. 53). This method of invoking someone else`s power in order to gain your own describes an apart way of persuasive rhetoric. Along with this public and political association, another fine connection is intended and suggested: the one with the appreciated predecessors. Lucilius is set as Horace`s model, in which he sees not only the pillar of Roman satire, but a reputed author with high literary achievements. Throughout this association, Horace (Horace, *Sermones*, I.X:1-6) is suggesting that he is not only the friend of Maecenas, but the contemporaneous equivalent of Lucilius, the poet who was the voice of the Republican *libertas*.

Satire as *persuasio* confirms that a poem wasn`t considered a naïve expression of a poet`s feelings into the Roman world, but it was a powerful tool used in propagandistic purposes. The satires were highly contextualized and conditioned by audience`s expectations, as David Hooley states: ``Yet within that range of expectations a poet had enormous liberty to consider and express ideas through generic structures; in fact those structures became the means whereby poets said things`` (David Hooley, *Roman satire*, p.33)[4]. Who was this audience is one of the main questions that arise. In an extended appreciation, all the educated individuals will have access to literature, but only the ones who have the right to vote and manifest influential attitude publically will matter. Unobtrusively, Horace addresses to powerful men that are capable of sustaining or changing a political affair[5], in more specific terms, he sustains the new Principate of Octavian.

The persuasive technique is constructed and revealed gradually, for the reader not to feel shocked and overwhelmed by the novelty of Octavian`s regime. Horace starts accordingly with a direct and detailed poetical image of the Republican regime, as it can be seen the short satire from book I, which describes the incident in Brutus`camp in Asia (43/42 B.C.):

Proscripti Regis Rupili pus atque venenum
Hybrid quo pacto sit Prsius ultius, opinor
Omnibus et lippis notum et tonsoribus esse.
Persius his permagna negotia dives habebat
Clazomenis, etiam lites cum Rege molestas,
Durus humo atque odio qui posset vincere Regem,
Confidens tumidus, adeo sermonis amari,
Sisennas, Barros ut equis praecurreret albis.``(Horace, *Sermones* I.VII:1-8)

The link between the Republican Rome and the new Principate is set by the concept of *libertas*. Examples of *libertas* are set in language too, as it was previously argued in the case of Lucilius` imitation. A comparison can be made in the following cases[6]:

[4] David Hooley, *Roman satire*, Blackwell Publishing, Malden, 2007, p. 33.
[5] By Horace`s admition into Maecenas circle, he becomes part of the new political regime sustained by Octavian Augustus.
[6]More examples are given by I.M Le M. DuQuensnay, *Horace and Maecenas: The propaganda Value of Sermones I*, in Kirk Freudenburg (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Satires and Epistles*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 69. Some other strong worlds were avoided by Horace, mainly

"Nam si tu fluctus undasque e gurgite **salso**
Tollere decreris, venti prius Emathii vim,
ventum, inquam, tollas t. c. q. i.1." (Lucilius, I:45)
Nonius, 285, 5 : '**Durus**,' noccns ... — et saevo ac duro in bello multo optimus liostis. (Lucilius, XXX:1124)
and
*Tum Praenestinus **salso** multoque fluenti*
*Expressa arbusto regerit convicia, **durus***
Vindemiator et invictus, cui saepe viator
Cessisset magna compellans voce cuculum (Horace, *Sermones*, I.VII:28-31),
where the language similitudes between Horatius and Lucilius can be easily observed. More far for a modern reader are the messages hidden in personal names, how it can be observed in the second satire from the first book: *Villius in Fausta Sullae gener, hoc miser uno/ nomine deceptus, poenas dedit usque superque/ quam satis est* (Horace, *Sermones*, I.II:64-66). The persons which Horace talks about it would have been very easy to identify for a Roman reader, as N. Rudd affirms: ``A Roman reader would have known that Sulla was Sulla the Happy (Felix) and that his daughter was called Joy. So language conspires with love to deceive the wretched Villius`` (N. Rudd, 1966, p. 146). We may add that this direct and personal address is used by Horace as an evasive attack, meant not only to denigrate and reveal facts about a public figure, but to point out vices.

BIBLIOGRAPHY

Freudenburg Kirk (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Horace: Satires and Epistles*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
Griffin, Dustin, *Satire. A critical reintroduction*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1994.
Hooley, David, *Roman satire*, Blackwell Publishing, Malden, 2007.
Rudd, Niall, *The satires of Horace*, Cambridge University Press, London, 1966.

because they were of Greek origin (i.e. *ballista, catapulta, androgyni, cercopithecos etc.*). These language borrowings in terms of insult are largely debated by Niall Rudd, *The satires of Horace*, Cambridge University Press, London, 1966, p. 111-115.

HANUL DE LA RĂSCRUCE, THE PARABLE OF A CLOSED UNIVERSE

Centa-Mariana Artagea (Solomon)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract:The epoch in which Horia Lovinescu writes his theatrical piece, ,,The Inn at the Crossroads'' is one of changes, hesitations, transformations, both politically and artistically. The evolution of the literature of this period has not been able to reflect or not to be influenced by political transformations. A highly frightened and sometimes even confiscated literature is born of extrinsic, ideological, political, religious, and moral-pedagogic factors. Specific to the creative process are the tragic ruptures, the syncope, the construction of compensatory characters, seeking by the power of allegory and parabola, free color, in the uninterrupted presence of the literary life of official literature for propagandistic use. Appreciating retrospectively such constructions, still viable artistic, Ana Maria Narti, in the Teatrul Magazine, no. 2, 1964, horizontally fixes the play by Horia Lovinescu: "There is a new dramaturgy that takes over the theme of the closed universe, analyzing it from the point of view of the liberation and valorisation of the creative human forces under the conditions of the socialist society. With a vivid sense of history, Horia Lovinescu investigates the complex and agonizing process by which "the man in the box" - to use the Chechnyan expression - the more or less intellectual philistine, more or less intellectually, is snatched from his carapace the overthrow of history (...).''

Keywords: perplexity, change, parable, socialist society, liberation

Fiind contemporan cu o perioadă ale cărei convulsiuni erau dirijate de un sistem totalitar, cu schimbări radicale ce nu corespundeau valorilor adevăratei elite intelectuale postbelice, Horia Lovinescu răspunde artistic, într-un timp foarte scurt, atât în spiritul reclamat de partidul aflat la cârma statului, cât și în spiritul propriei conștiințe, cultivând parabola. Opera sa dramaturgică devine un *Ianus bifrons* care, cu o latură, închină osanale partidului unic, iar, cu alta, îl critică. Claustrării impuse de noile condiții de creație, dramaturgul îi răspunde insolit încă din primii patru ani ai activității de literat, individualizându-se prin demersul de a crea, pe lângă opere supuse realismului socialist, opere în care esteticul să recâștige pas cu pas autonomia. Existența în universul închis este tema omniprezentă a creației acestui autor pe care parabola *Hanul de la răscruce* îl ajută, cum li se întâmpla profeților timpurilor revolute, să construiască o structură dianoietică cu funcție metanoietică cu opinii teodice[1], în sens metaforic.

Rezultat al comuniunii a ,,două contexte"[2], cel ficțional și cel real, postbelic, parabola *Hanul de la răscruce* este plasată la un ecartament considerabil față de formula artistică a *Luminii de la Ulmi* (1954), a *Citadelei sfărâmate* (1955) și a *Oaspetelui din faptul serii* (1955) prin imaginile care capătă valoare de simbol și prin ,,subordonarea lor funcției de desemantizare și resemantizare, dar, cu deosebire, celei de suprasemantizare a textului".[3]
Pentru a obține această triplă acțiune prin parabolă, textul dramatic beneficiază, potrivit teoriei modurilor, de ,,ficțiunea interioară" și de ,,ficțiunea exterioară"[4]. Cu accentul pe *diegesis*, urmărind relația personajelor în societate, ,,ficțiunea interioară", în cele trei acte,

[1] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 18.
[2] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 18.
[3] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 18.
[4] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 26.

construiește firul epic în care Profesorul, Bătrânul, Hangiul, Logodnicul, Logodnica, Femeia, Călugărul, Agentul comercial, Muncitorul, Magnatul și Actrița sunt surprinse la un han, „în zilele noastre, undeva în Apus”[5]. Personajele, în trecere pe la han, „nouă versiune a infernului”[6], vor trăi acolo una din experiențele vieții lor, căci, pe neașteptate, monotonia toposului va fi înlocuită de tumultul provocat de un cutremur, evaluat greșit, la început, ca fiind produs, ba de avioane cu reacție, ba de tunuri aeriene. Pe parcursul experienței, desfășurate la limita dintre viață și moarte, odată cu descătușarea energiilor subterane ale pământului, se defulează și personajele care sunt, spontan, scoase din zona conduitei conformiste și, cu sistemul autocenzurii mai puțin monitorizat, se devoalează unele față de altele și sub ochii cititorului, conduse de dramaturg. Se face legătura cu *dianoia* din „ficțiunea exterioară” care desemnează tema sau ideea și relațiile dintre autor și publicul său, adică lumea care la 1957 cunoștea rigorile socialismului. Aceste două „ficțiuni” sunt eficiente când acționează unitar și apare *anagnorisis* „un moment al conștiinței, aproape de sfârșit care se leagă de început și ne arată că drumul parcurs până în acel moment nu e un *simplu continuum*, ci altceva, în forma unei parabole, o poveste care (...) coboară și sfârșește în catastrofă.”[7] Prin mecanismul parabolei, cititorul înțelege că această structură narativă este inconsistentă dacă este evaluată doar prin ea însăși. Reconsiderată ca interfață narativă fluidă, cititorul intuiește că trebuie să înlăture voalul epic pentru a descoperi adevăratele sensuri. Desemantizarea încurajează efasarea primului strat al textului pentru a-l resemantiza. Declarată parabolă, încă din 1957, *Hanul de la răscruce* devine, în termeni satisfăcători ideologiei, radiografia umanității pe care doar comunismul o protejează de cataclismul capitalist. Dar sub acest prim strat, prin suprasemantizare, parabola înalță un al doilea strat în care ascunde adevăratul mesaj subversiv: angoasa este starea sempiternă a ființei umane care constată că nicio formă de autoritate nu interacționează blând și realmente salvator, ci doar pentru a o metamorfoza în victimă.

Universul închis, reprezentare apăsătoare din perioada postbelică, este înfruntat în parabola *Hanul de la răscruce* prin „calea revelației”[8]. Cititorului i se oferă un discurs cu invective clar dirijate și considerate îndreptățite din cauza efectului dăunător pe care l-au avut asupra umanității capitalismul, fascismul, nazismul și imperialismul. Dar tocmai cel ce nu este rostit în piesă în seria totalitarismelor, comunismul, este marele culpabil al răului din estul Europei, cel puțin.

Realizându-se prin împletirea ficționalului cu tematicul, parabola admite concepția estetică aristotelică a mimesisului alături de concepția estetică longiniană. Parabolistul Horia Lovinescu accentuează, potrivit esteticii moderne, conceptul de „einfühlung”, comuniune simpatetică și plasează în plan secund conceptul de „verfremdungseffekt”[9], efect de distanțare. Realitatea din prim-planul piesei lui Horia Lovinescu, prezentată drept „posibilă”, față de cazul fabulei care trebuie să o prezinte ca fiind „reală”[10] este surprinsă cu date generale și este secundară, dar are rol de adjuvant, căci numai prin ea putem descoperi realitatea vizată de dramaturg. O Mamă care își plânge copiii, un Hangiu căruia afacerile îi merg mai rău ca niciodată, un Bătrân care și-a pierdut rostul, un Profesor care promovează sinuciderea, o Actriță dependentă de cel ce o susține material, un Magnat încrezător că zeul lumii moderne, banul, îl va salva, un Călugăr care se stinge cu convingerea că va merge în împărăția cerurilor, un Agent comercial care este extaziat că a întâlnit pe stăpânul absolut al

[5] Lovinescu, Horia, Hanul de la răscruce, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1957, p. 3.
[6]Călin, Vera, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă,* Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 252.
[7] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 27.
[8]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 28.
[9] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 28.
[10]Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, Editura Tineretului, București, 1965, p. 101.

electricității atomice. Un verfremdungseffekt manifestat față de ficțiunea internă ce conține semnele că dramaturgul este afectat de ficțiunea externă, adică de disfuncționalitatea lumii în care trăiește el. „Desolidarizarea”[11] și „condamnarea” sunt atitudini ale dramaturgului piesei, săgeți ficționale ce țintesc spre realitatea postbelică și dincolo de ea. Sentimentul ce caracterizează umanitatea de la han este fie de deznădejde, spectrul eșecului întrezărindu-se ca o amenințare iminentă, fie de încredere. Spirite damnate (Profesorul, Hangiul, Logodnicul) sau spirite tonice (Călugărul, Muncitorul), personajelor de la han li se drămuiește libertatea și demnitatea de către Magnatul discreționar și infatuat. Dramaturgul conturează un portret grotesc Magnatului prin atitudinea pe care o are față de ceilalți, disprețuindu-i, expunându-i la situații periculoase, fără respect față de vârsta respectabilă a Bătrânului și fără sentimente de dragoste față de Actriță. El este reperul absolut al economiei capitaliste căruia, deși a adus multă suferință, toți i se închină. Magnatul a creat o asemenea dependență vicleană că, deși vexați de el, ei nu au cum să-l înfrunte. Dar, la 1957, dramaturgul Horia Lovinescu nu dorea să evoce cruzimea burghezului de altădată, nu urmărea să-l judece retroactiv, gest conștient inutil, căci politicul se mobilizase spre a înlătura pe reprezentanții acestei clase înfierate de comuniști. În realitate, în imaginea hidoasă moral a Magnatului, dramaturgul Horia Lovinescu inserează pe cea a conducătorului tiran din orice epocă, putând intra aici inclusiv critica la adresa comunismului. Similitudinea Magnatului capitalist cu liderul comunist revelă monstruozitatea istoriei în care răsturnările politice nu garantează schimbări radicale. Cei ce răstoarnă guverne pe considerente că sunt tiranice se transformă exact în cei pe care i-au înlăturat și nu au niciodată puterea de a înfrunta acest adevăr. De aceea, răscrucea, simbol central al piesei, este indicator al unui timp efervescent, în care binele și răul se vor afirma deschis, dar vor încheia confruntarea prin intruziunea șireată a răului care va lua un chip nou. Optimismul va însoți comunitatea umană până va ajunge să descopere că racilele vechiului regim sunt vii în noii conducători. Societatea trebuie să aștepte o nouă răscruce în care să investească mai multă vigilență care se va dovedi tot insuficientă, pentru că mereu se omite ceva important. Nu este întâmplător faptul că Magnatul are un fiu ce vine să-l salveze și îi supraviețuiește tatălui, semn că răul are multe vlăstare ca și cel comunist al cărui sfârșit era aproape imposibil de imaginat în deceniul șase al secolului XX.

Sancționarea constrângerilor existenței postbelice guvernate de ideologia socialistă devine „criteriu axiomatic prin care se produce transferul unui sistem de referință în altul”[12]. Nu elementele concrete ce compun cele două planuri sunt creatoare de analogie, relațiile identificate între ele fac posibilă stabilirea acestei similitudini. Subordonare, incertitudine, tiranie, cruzime, abuzuri, mistificare, indolență sunt doar câteva din relațiile pe care le dezvoltă personajele din „ficțiunea interioară” recognoscibile în „ficțiunea exterioară”.

Funcționalitatea parabolei *Hanul de la răscruce* este asigurată prin evidențierea modelului care poate fi transferat din contextul ficțional în cel tematic, angajând cititorul la un proces de „decodificare și o recodificare, apoi la o recontextualizare a modelului”[13]. Un cataclism surprinde un grup eterogen care trece prin variate stări: de la teamă, resemnare la mobilizare și solidarizare. Proporțiile cataclismului determină pe membrii grupului, claustrați în han, să se gândească la venirea apocalipsei, intuind că vor fi martorii unui moment revelator. Va fi o încercare severă cu potențial devastator. Dar, mai mult decât ce urmează după apocalipsă, mai revelatorie este conduita omului în timpul cataclismului. Legământ (Profesorul împărtășește dragostea Actriței) și abjurare (Actrița se distanțează de Profesor; Logodnicul, cuprins de spaima abandonului, o ponegrește pe Logodnică), generozitate (Hangiul oferă celor de la han, când constată iminența dezastrului, tot ce avea mai bun din

[11]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 29.
[12] Ghei, Nikolai, *Semn și imagine* în *Poetică. Estetică. Sociologie*, Editura Univers, București, 1979, p. 93 apud Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 34.
[13]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 35.

provizii; Bătrânul se expune apelor crescute pentru a verifica proporțiile calamității) și egoism (Agentul comercial, în condițiile în care toți erau siguri că vor fi înghițiți de ape, el gândește că fiica lui va avea un destin fericit), poltronerie (Magnatul îl va trimite pe Bătrân să cerceteze nivelul apelor în loc să-l protejeze fiind mai tânăr) și curaj (Bătrânul și Muncitorul ies și înfruntă apele crescute) etc. sunt răspunsuri spontane în condițiile agresiunii pământului. Experiența lor se deplasează în sfera iubirii, cunoașterii, parvenitismului, relațiilor familiale etc. Acesta este modelul transferat contextului existențial al dramaturgului când comunismul avea mai bine de un deceniu de când tutela scena politică acaparând-o prin mijloace barbare. Astfel, modelul parabolei izbutește, „prin deficitul din efectul de real”[14] să spună mai mult decât contextul său despre contextul în care trăia dramaturgul. Totalitarismul, cu chip socialist, este „Fiara” ce „reprezintă marele principiu de sminteală și hulă, principiu demonic de rătăcire a colectivităților umane (...).”[15] Recodificarea încarcă *diegesis-ul,* îngăduind revelarea conduitei umane în comunism cu aceleași înălțări și prăbușiri ca în contextul modelului. Semnificația modelului se schimbă: legământ (slăbiciunea unora de a se transformarea în slujitori ai comunismului fără să-i intuiască esența - Agentul comercial se arată extaziat în fața Magnatului considerându-l un guru al industriei nucleare), abjurare (dezicerea de sistem chiar după o perioadă îndelungă de atașament față de socialism - Hangiul se dezice de materialismul care îl țintuise toată viața, Actrița se leapădă de Magnat, de supremația pragmatismului, când redescoperă iubirea pentru Profesor), generozitate (distribuită discriminatoriu, doar pentru mai marii sistemului capitalist/socialist - la radio, se anunță mobilizare masivă pentru salvarea Magnatului fără trimitere la ceilalți sinistrați), egoismul (sistemul capitalist/comunist nu ajută ființa să progreseze fiind mai ușor de manipulat – Magnatul nu o încurajează pe Actriță să evolueze devenind o mare stea de cinema, ci o închide în condiția de femeie întreținută), poltronerie (sistemul comunist român folosea mistificarea pentru a atrage cât mai mulți oameni de partea sa la fel cum în piesă Hangiul se înțelege cu Bătrânul să răspândească o informație falsă privitoare la venirea în zona lui a marțienilor, acceptând căi ocolite de publicitate).

Hanul de la răscruce direcționează cititorul către un anumit tip de receptare prin accentuarea „elementelor intenționale”[16] între care se înregistrează „fracturi diegetice care împiedică cititorul să urmărească firul acțiunii și îl determină să reflecteze asupra celor prezentate.”[17] Regularitatea cu care fierarul își bate soția, propunerea făcută de Profesor Hangiului de a face reclamă hanului prin sinuciderea sa, afacerea cu elastice a Agentului comercial, radioul care nu funcționează etc. sunt, în mare, acțiuni care nu par că se pliază pe direcția generală. Însă, surprinzător, toate acestea trezesc interesul spre a vedea sensul din spatele a ceea ce pare neînsemnat. O bogăție de sensuri se deslușește totuși și din aceste discontinuități: condiția permanent agresată a ființei umane în socialism ce se visa asemenea „seraiului totalitar”[18] pe care nimeni din exteriorul României postbelice nu intervine s-o salveze, dorința de a fi stăpân pe propria soartă, arătându-și aviditatea față de libertate și ruperea legăturii României socialiste cu țările din occidentul european. Aceste elemente disparate suplimentează textul cu metafore numite „catacreze”[19] (metafore violente) și cu „ câmpuri semantice distincte, îndepărtate unele de altele”[20], cum ar fi câmpul semantic: al războiului, al iubirii, al negustoriei, al energiei nucleare, al credinței, al familiei, al morții, al condiției intelectualului în societate. Toate acestea configurează un *asyndeton* „care blochează

[14] Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 43.
[15]Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, (vol. I), Editura Artemis, București, 1993, p. 118.
[16]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 32.
[17]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 38.
[18]Crohmălniceanu, Ovid S., *Între parabolă și descripție realistă* în *România literară*, Anul XXV, nr. 11, 2-8 aprilie 1992, p. 9.
[19] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 38.
[20] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 38.

transferul de sens de pe un semnificant pe altul"[21] și unifică „sensurile simbolice care nu mai apar paradoxale, ci compatibile."[22] Când cititorul întâlnește *catacrezele*, el devine preocupat de „incongruența asociativă"[23] și i se declanșează „acele momente de catexis, de salt din planul diegetic în cel dianoietic, de la reprezentare la reflecție."[24]

Asemenea vițelului de aur ars în foc de Moise și Magnatul este înlăturat definitiv, semn că ideologiile nocive sunt trecătoare și că întotdeauna există în comunitate un spirit călăuzitor dedicat asemenea profetului mozaismului angajat să o îndrume spre „pământul făgăduinței". Personajelor de la hanul de la răscruce li se adaugă Magnatul numit sugestiv „vițelul de aur"[25]. El întruchipează o ideologie inferioară precum în Sinaiul de altădată vițelul de aur era semnul lui Baal sau Hadad, zei ai furtunii, fertilității și vegetației. Așa cum vițelul de aur e distrus de Moise, la fel Femeia, coborând de pe un nou munte Sinai (hanul se află la înălțime), îl ucide pe falsul dumnezeu. Intervenția ei schimbă radical destinul lumii de pe calea întunecată a supunerii și obscurantismului. E crucial momentul final al piesei – Magnatul, căutat de fiul său pentru a fi salvat, devine dintr-odată un catalizator al vieții celorlalți care speră că vor fi și ei luați în calcul. Derularea nestingherită a acestui scenariu l-ar fi transformat irevocabil într-un dumnezeu al noii lumi renăscute din ape. Prin conflictele sociale dintre Muncitor, Agentul comercial și Magnat se deduce că și înainte de cataclism Magnatul era deținătorul controlului umanității. Ieșirea din cataclism cu sprijinul său, i-ar fi prelungit pentru mult timp tutela. S-ar fi produs o aureolare a chipului uzurpatorului ceea ce ar fi fost în contradicție cu spiritul său, căci nu a mărturisit nicio clipă că vrea să salveze cu ajutoarele fiului și pe cei de la han. Umanitatea lui este doar bănuită și pe această presupoziție s-ar fi construit un soclu pentru o noțiune goală.

Sub teroarea apelor, personajele dau proporții supradimensionate întâmplării. Fiul vine plutind, modern, pe apele cataclismului pentru a-și proteja tatăl. Identificarea legăturilor cu mitul le anesteziază rațiunea și-i transformă într-un grup ușor de manipulat. Vechea religie s-ar fi perpetuat dacă nu ar fi existat gestul Femeii de a-l ucide pe Magnat. Ea îl ucide și încheie piesa prin replica: „Vin oamenii!"[26], creându-se un final deschis în care se întrezărește aspectul metanoietic și subversiv. Pentru împlinirea exodului și la noi, pe care Horia Lovinescu îl intuia de durată, piesa face apel la meditație, inițiativă și acțiune pentru încheierea rătăcirii ideologice. Piesa ascunde proiecția eliberatoare a poporului nostru din „sclavia" socialistă, aflat la o „răscruce" a istoriei.

Ieșirea din universul închis al societății române este învestită componentei feminine în această piesă. Femeia și Logodnica reprezintă elementul spiritual, superior celui masculin „vital (...) și supus morții"[27]. Fire meditativă, pe o treaptă inferioară Femeii care va transforma gândul în fapt purificator, Logodnica evaluează coordonatele existenței și, proiectând lumea viitoare, dacă ar primi o nouă șansă, face un angajament în care se erijează sub forma unui apostol: „Știu ce ar fi de făcut. Să bați toate drumurile lumii, să te oprești la toate răscrucile și să strigi în gura mare: oameni, nu lăsați să se facă asta, nu îngăduiți crima asta!"[28] Promovează o înțelepciune pentru „ficțiunea internă" și pentru „ficțiunea externă" fiind demna urmașă a „Athenei ieșită din capul lui Zeus"[29].

Piesa lui Horia Lovinescu bate la porțile realității închise ale contemporaneității sale, având intenția de a persuada cititorul pentru a trece de la „nivelul contemplativ, al reflecției la

[21] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 38.
[22] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 38.
[23] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 38.
[24] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 35.
[25]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 37.
[26]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 96.
[27]Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, (vol. II), Editura Artemis, București, 1993, p. 276.
[28]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 86.
[29]Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, (vol. II), Editura Artemis, București, 1993, p. 276.

cel performativ" [30] al funcției metanoietice. Emițătorul piesei, Horia Lovinescu, are drept obiectiv principal stabilirea unui parteneriat cu receptorul din epoca postbelică care să descifreze ,,suprasensul sau metatextul"[31]prin analiza analogiei integrale dintre text și context. Anul 1957 când publica piesa era pentru dramaturg un an ce făcea parte dintr-o etapă sumbră a istoriei României, iar textul, cu structura sa ,,etajată sau încastrată" apelează la "limbajul fatic"[32]. Dramaturgul cunoștea că ambiguitatea și echivocul parabolei pot fi speculate în lupta sa împotriva sistemului tolerat. *Hanul de la răscruce* corespunde astfel definiției lui Alexandru Zotta: ,,Parabola este o supraîncărcare semantică, excedentară semnificantului care se oferă reflecției, tematizării."[33]

Dramaturgul creează în textul dramatic un palier pentru critica socialistă satisfăcător pentru a fi validat drept apt pentru publicare și montare.

Chiardacă piesa este intens comentată încă de la publicare și montare pe scena Teatrului Municipal și a Teatrului Mic, constatăm că este variat deslușită, cu ecartamente considerabile, considerată a aparține când contingentului socialist, când universalului. Se dovedește un univers închis, solicitant pentru cei care, aparținând taberei politicului, erau obligați să descopere intenții propagandistice în textele publicate și să le afirme drept garant al valorii.

Pe de o parte, un sentiment că mesajul textului este impenetrabil însoțea pe exegetul de atunci care mărturisea că noutatea scrierii suscită interpretări ce par a fi putut fi oricând completate. El sesiza că această piesă era ,,destul de deosebită de precedenta (*Citadela sfărâmată*, 1955) prin temă, dar mai cu seamă prin mijloacele ei."[34] Fiind integrată cu ezitare în categoria *apologului*, *Hanul de la răscruce* intră în zona de compatibilitate politică prin promovarea, ca mijloc de depășire a deznădejdii, ,,a inițiativei, a acțiunii și a evoluției firești a sentimentelor omenești"[35].

Pe de altă parte, *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu beneficia în epocă de prețuire din partea criticii care descoperea ,,maximă forță propagandistică", ,,patos ideologic"[36]. Despre finalul piesei, V. Mîndra descoperea perspectiva în secțiune a societății organizate în clase ce reușesc, după fiecare cataclism istoric, o diminuare a elementelor ce perturbă inițiativele marxist-leniniste: ,,Cataclismul provoacă o delimitare netă a pozițiilor de luptă, o proliferare mai dramatică a contradicțiilor de neîmpăcat ale societății împărțite în clase."[37] Dramaturgul distribuie, în viziunea criticului socialist, moartea și viața personajelor în funcție de flexibilitatea de care dau dovadă față de propagandă; supraviețuiesc cei care s-au revoltat împotriva Magnatului, simbolul capitalismului, iar Magnatul este, deși tocmai lui i se pregătea salvarea de către fiul devotat, ucis.

Dramaturgiei lui Horia Lovinescu i se observă specificul critic, dar critica se iluzionează că săgețile nu au nicio legătură cu sistemul pe care ea îl apără: ,,Dar Lovinescu (...) Abordează aceste teme nu pentru a găsi în spații imaginare sau străine ceea ce mediul cotidian nu îi oferă, ci pentru a afirma, la nivelul marilor evenimente și frământări ale omenirii, poziția noastră. Piesele lui posedă o însușire care le distinge net de încercările

[30]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 36.
[31]Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 40.
[32] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 49.
[33] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 65.
[34] Vianu, Tudor, *Hanul de la răscruce* în *Contemporanul*, nr. 7 (541), 15 febr. 1957, p. 2 apud Țeposu, Radu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 135.
[35] Vianu, Tudor, *Hanul de la răscruce* în *Contemporanul*, nr. 7 (541), 15 febr. 1957, p. 2 apud Țeposu, Radu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 136.
[36]V. Mîndra, *Hanul de la răscruce* în *Gazeta literară*, IV, nr. 18, (164), 1 mai 1957, p. 4 apud Țeposu, Radu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 133.
[37]V. Mîndra, *Hanul de la răscruce* în *Gazeta literară*, IV, nr. 18, (164), 1 mai 1957, p. 4 apud Țeposu, Radu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 132.

anterioare: caracterul combativ, deschis, polemic. Ele abordează cele mai acute probleme ale lumii contemporane: demascarea fascismului, solidaritatea în numele păcii, în fața amenințării atomice, demascarea racilelor vieții burgheze contemporane."[38] Ba chiar testul are mesaj apreciativ la adresa sistemului aflat la putere: „*Hanul de la răscruce* concretizează ambiția de a cuprinde o imagine a gândirii contemporane și a afirma în acest context forța și vitalitatea ideologiei comuniste."[39]

Agresiunea puternică vine dinspre un călău nenumit, ce a creat un sistem ce pare inexpugnabil, dând fiori celorlalți pentru care condiția de victimă este inevitabilă.
Hanul de la răscruce funcționează ca „figură deschisă" cu „orientare vectorială spre orizonturi spirituale cuprinzătoare" realizând „prelungirea sensibilului spre metasensibil, spre apropierea unei lumi spirituale greu de transpus în ecuația semiologică a imaginii sensibile constituită în orizontul organicului."[40]

Când sistemul nesățios reclama în continuare o literatură angajată, Horia Lovinescu crea în 1957 o piesă ce se îndepărta curajos de canonul realismului socialist. Actul scrierii cu metodă nouă era pus la adăpost de antecedentele artistice care confirmaseră evident înregimentarea dramaturgului. Puțini s-ar fi gândit că autorul *Luminii de la Ulmi* (1954), al *Citadelei sfărâmate* (1955) și al *Oaspetelui din faptul serii* (1955) ar fi putut fi evazionist sau subversiv. El a inserat în textele acestea cât mai dens „felia de viață" și militantismul, a promovat umanismul creatorilor societății socialiste, a acuzat caracterul anacronic al burgheziei încât cu greu s-ar fi crezut că există un „joc secund"[41] în cea de-a patra piesă din bibliografia autorului. Se născuse deja ideea că Horia Lovinescu este definitiv al sistemului după aceste manifestări, doar că ele s-au dovedit false adeziuni, strategii de păstrare a legăturii cu sistemul. Prin texte explicit subversive sau disidente, dramaturgul a considerat că și-ar fi blocat definitiv accesul la viața literară, ar fi fost stigmatizat de partid ca în cazurile notorii ale lui Lucian Blaga, Tudor Arghezi (între 1944-1954) și Vasile Voiculescu, ca să enumerăm doar cazurile răsunătoare, și nu ar fi fost în niciun fel util cu adevărat societății tot mai apăsate de greul existenței sub comunism. El încearcă o diversiune artistică pliindu-se pe specificul epocii pentru a putea lăsa semne contemporanilor și urmașilor. Astfel, încă de la debut, el disimulează ipostaza scriitorului cu docilitate ideologică ce și-a camuflat defularea cu precauție în piesa a patra. Aceasta a fost evaluată sub semnul inerției ca fiind tot un omagiu închinat partidului la putere. Așadar, și-a premeditat cea de-a patra piesă, pregătind-o prin trei „travestiuri" convingătoare cu care continuă să fie asociat chiar și când apare ușor și riscant devoalat, ușor și riscant subversiv la nivel ideatic în piesa *Hanul de la răscruce*.

Apocalipsa, de care se temeau toți, i-ar fi smuls de pe scena vieții mai curând, ar fi distrus pământul, întreaga materie organică. Spectacolul naturii răvășite, sfâșiate de energii potrivnice nu devine centrul de atenție al dramaturgului. Lumea, cu manifestările ei în proximitatea unei astfel de experiențe iminente, nu este elementul central al observației. Descriptivul peisagistic este schematizat, diminuat la nivelul unui crochiu, în schimb, natura umană ne este dezvăluită fără a i se oferi timpul necesar pentru cosmetizare. Starea de calamitate se instalează spontan, astfel că personajele nu au timp să-și construiască măștile, strategiile pentru a ni se arăta cât mai nobili, dar, desigur, artificiali. Spontaneitatea cu care se declanșează starea de urgență ni-i revelă în toată goliciunea lor morală. Situația încleștată, disperată până la paroxism are puterea de a provoca schimbări radicale, amânate până atunci, de a confirma triumful binelui sau al răului, în funcție de calitatea morală apărată sau nu de-a lungul vieții.

[38]Narti, Ana Maria,*Teatrul cu punțile reconstruite* în *Teatrul*, numărul 2, 1964, p. 5.
[39]Narti, Ana Maria,*Teatrul cu punțile reconstruite* în *Teatrul*, numărul 2, 1964, p. 5.
[40] Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007, 68.
[41]Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, București, 1985, p. 38.

Piesa, la nivelul „discursului direct, rostit”[42] afirmă faptul că există un război pe care unii îl doresc cu orice preț, pentru că numai astfel își pot extinde forța și acest obiectiv nu poate fi atins decât în mod abuziv. Criza a cuprins întreaga lume dacă, pentru ea, doar războiul a rămas ultima formă de manifestare a dorințelor ce au coloratură primitivă. Pe lângă critica metodelor folosite de puterile lumii, textul conține și un avertisment identificabil în „discursul indirect, nerostit al semnificației transcendente”[43]. De-a lungul istoriei, marile structuri politice au fost distruse chiar din interior, de lăcomia de a stăpâni cât mai mult, chiar cu riscul de a nu izbuti să aibă un control eficient. Implozia, ca și în cazul universului imaginat în *Hanul de la răscruce* de dramaturgul Horia Lovinescu, generează sucombarea. Umanitatea conducătoare devine de la cea care vrea să protejeze, inițial, fiindu-i așteptat și dorit sprijinul, o umanitate orgolioasă și grotescă. Condiția bivalentă este urmărită pe cele două direcții: conducătorul care se transformă în dictator, iar protejatul e împins fără voie spre condiția de supus. Raporturile în sistemul social postbelic nu au evoluat față de primitivism.

În spiritul plurivoc al parabolei, dramaturgul poate fi considerat un critic subversiv, dar și un confident al sistemului. El reamintește că au existat nenumărate cazuri de preamărire ce s-au încheiat tragic, fiind înghițite de istorie și intervine profilactic pentru a nu permite virusarea sistemului socialist, lăsând să se dezvolte, ca o boală autoimună, ambiția de a crește cu orice preț, pe fundalul suferinței celor slabi.

De aceea, simbolic, acțiunea este plasată la răscrucea istoriei când un eveniment major vine să demonstreze consecința distructiv ineluctabilă a unor atitudini, decizii și acțiuni din care lipsește umanismul, respectul față de oameni. Trăind permanent sub semnul agresiunii, în care *homo homini lupus est,* se perpetuează a atmosferă toxică, sulfuroasă, putând deveni ultimul mesaj al omenirii, „infama pestilență”[44]. Invariabil, umanitatea pare sortită să alunece numai spre acest semn al autodistrugerii, al sabotării semenului, al claustrării celuilalt în condiția de victimă pentru dobândirea mult râvnitei autorități. O luptă în care triumful este vremelnic, direcționându-se imperceptibil spre distrugere și neant. Nicio conștiință nu este destul de mare ca, ajunsă în preajma puterii, să poată să o aplice doar benefic. Numai moartea va șterge semnele existenței tumultuoase și constant greșite a omenirii, după cum reiese din replica Profesorului: „Și va fi în sfârșit pace în cosmos. Nu se vor mai auzi scârțâind decât osiile planetelor.”[45]

Scrisă în plin socialism, piesa atacă totalitarismul când, prin replica Profesorului, se afirmă atitudinea de ignorare practicată de acesta față de popor căruia i se promovează o falsă democrație: „N-o să-i consulte nimeni (pe oameni). Tehnica modernă este o mașinărie infernală, pe care ucenicul vrăjitor nu mai știe s-o controleze.”[46] Existența aceasta devine periculoasă atât pentru sistem care dezvoltă acțiuni sinucigașe, dar are și victime colaterale: poporul.

Capitalismul, imperialismul, nazismul și fascismul sunt mișcările înfierate de socialism pe care și această piesă, disimulând partizanatul politic al dramaturgului, pare că le sancționează prin replica Profesorului în care apar transpuse expresiv sub forma „mușuroaielor de furnici”, extrem de organizate, transformate într-un „un terci scârbos” de o „absurdă talpă de bocanc”[47]. În schimb, în complicitate cu cititorul și spectatorul, oponenți ai ideologiei socialiste, dramaturgul include în observația Profesorului, căruia mușuroaiele i se par „caraghioase”, ideea că ele nu sunt niciodată conștiente de venirea elementului ce le

[42] Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 40.
[43] Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 40.
[44]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 24.
[45]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 24.
[46]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 24.
[47]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 27.

anulează. Cu alte cuvinte, piesa conține o atitudine reacționară. Societatea socialistă, atât de bine organizată pentru a conserva puterea, ar putea ajunge, afirmă subversiv dramaturgul, în situația mușuroiului de furnici riscând, prin mobilizarea adepților de dreapta, să devină și ea ,,un terci scârbos".

Temători, toți creează celorlalți culoare înguste de manifestare. Fiecare devine celuilalt o limită, un agresor ce îl atrage și țintuiește în universul închis. Sunt delimitate zonele permise și cele interzise, sunt afirmate consecințele nerespectării vieții în spațiul oferit de ,,călău". Opresiunea nu este repudiată deschis de victimă care învață obediența, o practică în ideea că prizonieratul este temporar. Dramaturgul inițiază imaginea ,,omului fără mâini"[48] căruia îi sunt ajustate forțele creatoare și libertatea. Bătrânul, Profesorul și Hangiul intră în această zonă în care orizontul se diminuează. În piesă, pentru a fi în spiritul socialist, doar Muncitorul și Profesorul sunt permanent explicit revoltați față de Magnat, ca o confruntare model între proletariat și capitalism. Dresarea adversarului se obține prin crearea unei amenințări majore, apocaliptice. Și agresorul, și cel agresat nu au cum să evolueze, în aceste condiții, decât foarte modest din punct de vedere moral: ,,Bomba atomică reduce la adevărata ei valoare de balon de săpun grandioasa istorie a omenirii. Raportate la durata celui mai parvenit astru, piramida lui Keops și avionul supersonic sunt simultane. Toată istoria omenirii a durat cât un căscat al zeilor. Cine mai poate crede azi, după bomba cu hidrogen, în demnitatea omului?"[49]

Marii tirani, inclusiv cei comuniști, care desfășurau asupra poporului obsesia lor pentru control, sunt descriși în comportamentul Magnatului care dispune de destinele celorlalți prin butonul din buzunar, aluzie la butonul bombei atomice. Magnatul aparține în piesă capitalismului, având monopol asupra zonei atomice, pe bomba ,,H", fiind însă, din punct de vedere psihologic, foarte des irascibil. Chiar dacă imaginea Magnatului se sprijină pe realitățile absurde ale lui 1945 când au fost distruse cele două orașe ale Japoniei – Hiroshima și Nagasaki – prin atacul american, se poate, prin flexibilitatea dată de parabolă, întrezări pornirea comunismului spre gesturi devastatoare similare având în vedere dorința de asimilare continuă a puterii.

Reprezentarea literară a piesei este semnificantul care conține semnificatul lui, care ,,devine semnificant pentru un al doilea semnificat, situat la alt nivel care conține ținta întregii operații"[50].

Universul închis este sabotat din interior de prizonieri care supraviețuiesc apărați de gândul fragil al salvării ce ar putea veni de oriunde. Prizonieratul nu este trăit ca o condiție definitivă, cel închis așteaptă cu credința că umanitatea exterioară se autosesizează, verificând constant ca echilibrul să fie ubicuu. Când monitorizarea se dirijează spre o altă direcție, tirania speculează această privire unilaterală și construiește, ca o cangrenă, o lume monstruoasă în celălalt spațiu. De aceea, Bătrânul, conștient că ochiul binefăcător privește în alte orizonturi, așteaptă ,,un sol, un înger vestitor"[51] care să anunțe venirea lumii noi: ,,Eu cred că s-ar putea să existe cândva o omenire cuminte și bună, fără schilozi și fără..."[52]. Astfel, nu există posibilitatea ca această ,,tumoră" să devină metastază. Nu doar mrejele ideologice pot deveni inoperante, ci și cele economice. Astfel, și cei ce sunt abrutizați de plăcerea de a vedea acumulându-se arginții se pot vindeca. Hangiul hrăpăreț și cinic, care-și iubește marfa mai mult decât pe oamenii săraci și suferinzi din această cauză, se transformă, fiind expus la experiența cataclismului, într-un suflet generos. Iese din carapacea avariției când strânge un sac cu mâncare și băutură pe care îl va duce fratelui și cumnatei pe care nu i-a

[48]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 6.
[49]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 27.
[50] Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 39.
[51]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 7.
[52]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 8.

mai văzut de ani buni. Remuşcările sunt semnul revenirii la umanism, al recuperării omului sănătos: ,,Am un frate care are o nevastă bolnavă şi o duce tare greu. Nu l-am văzut de ani de zile. Măcar să mă fi dus şi eu o dată la ei şi să le fi bătut în uşă: bucuroşi de oaspeţi? Sunt eu, fratele tău. Ce, e puţin lucru un frate? Staţi să vă îmbrăţişez pe amândoi."[53] Cele două personaje, Hangiul şi Bătrânul sunt mediatorii prin care dramaturgul mărturiseşte că eliberarea viitoare va avea suport exterior, dar va fi dublată şi de resurse proprii.

În acest univers artistic ,,sensibil stilizat, eliberat de multe detalii concrete (...) constituit din situaţii şi personaje esenţializate, conduse spre arhetip"[54], puterea fiinţei umane constă în capacitatea de a şti să nu-şi înfăşoare raţiunea în mistificările promovate de sistem pentru a-i asigura transformarea tuturor în prozeliţi. Sistemele totalitare speculează visul omului de a recupera paradisul şi îl asaltează cu discursuri ispititoare. Capacitatea de a rezista se diminuează pe măsură ce sistemul care se promovează nu s-a conturat deplin, iar sistemele care deja s-au pus în practică şi-au arătat imperfecţiunile. Ceea ce nu s-a manifestat are avantajul de a putea capta interesul mai mult căci se asociază cu toate visurile, cu ideea de fericire ce s-ar putea concretiza. Personajele, chiar dacă par somnolente, au replici prin care răzbate ideea unei disimulări sub care se camuflează omul lucid. Bătrânul, perceput de ceilalţi ca fiind copleşit de ani, are intervenţii acide: ,, -,,Câte se mai întâmplă azi pe lume! Nici nu mai ştii ce-i închipuire şi ce-i adevărat!"[55] Dramaturgul, în spiritul parabolei, anunţă construcţia textului pe planuri ce trebuie decelate de cititor şi spectator. Adevărul despre lumea socialistă care mistifică este sub stratul narativ.

Fiind duşman al libertăţii, universul închide făptura în comportamente reprobabile. Contemporaneitatea cu sisteme opresive nu lasă, în cele mai multe cazuri, loc neadeziunii. Prin strategii viclene, ele se inserează în viaţa fiinţei umane şi o transformă chiar în instrument docil. Se apelează la condiţionări şi speculări ale slăbiciunilor descoperite. De exemplu, Bătrânul, acceptă o înţelegere cu hangiul care îl răsplăteşte oferindu-i elementul viciului său, licoarea bahică; el trebuie, pentru a stimula afluxul de turişti pe la han, să construiască false poveşti cu marţieni care ar fi vizitat zona hanului. Prin structura specifică parabolei, se pot întrezări în comportamentul Bătrânului nenumăratele cazuri de colaborări cu socialismul care au adus sau nu şi avantaje ignobile, precum cazurile notorii ale lui George Călinescu, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi. Dar, mai puternic, acţiunea Bătrânului poate fi mijloc de recunoaştere publică a subscrierii dramaturgului la acest tip de parteneriat, căpătând valoare de autoflagelare.

În termenii parabolei, complicitatea este importantă pentru contemporaneitate, dar ea va fi cântărită având alte criterii de posteritate. Imaginarul apocaliptic capătă valoare simbolică anunţând caracterul nediscriminatoriu al viitorului rechizitoriu. Vinovaţii pentru instalarea, protejarea şi tergiversarea răului vor fi pedepsiţi: ,,au venit timpurile Apocalipsei. Când o să trâmbiţeze îngerul, se va desprinde din văzduh o stea uriaşă şi va cădea pe pământ, arzând ca o făclie. Şi toţi oamenii, împăraţi şi robii, au să se ascundă în peşteri şi în stâncile munţilor."[56] ,,Judecata de apoi" este iminentă, după cum se întrevede prin replica Bătrânului. În ,,planul de adâncime"[57] etern neofit, ratând în relaţia cu istoria din cauza aparenţelor agreabile în care îşi camuflează monstruozitatea fiecare dogmă politică, pentru că ,,De mii de ani, lumea e victima lor."[58], omul postbelic va reface drumul din ceremoniile iniţiatice

[53]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 85.
[54] Raţă-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă şi literatură*, Bucureşti, vol. III-IV, 2002, p. 43.
[55]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 32.
[56]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 37.
[57]Crihană, Alina, Ifrim, Nicoleta, *Teoria Literaturii – Glosar de termeni,* Universitatea ,,Dunărea de Jos", Galaţi, p. 78.
[58]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 9.

eleusine ce duc spre „înțelegere și descătușare”[59]. Din recluziunea politică, acaparatoare, stigmatizantă există totuși speranța că s-ar putea găsi nișa de salvare.

Universul închis nu este infailibil rămânând zone importante ale conștiinței pe care personajele le apără și, atunci când sunt activate, influențează comportamentul prin manifestarea dorinței de îndepărtare de condiția prizonieratului. Personajele își evaluează viața și descoperă risipa oportunităților în numele a ceea ce ei prețuiesc. Pasivitatea este cea mai dureroasă și, în consecință, inițiază o reformă din temelii, recunoscând cât de temerar este demersul. Firi introspective, au dificultăți în a decide strategia care să-i salveze, semn că intruziunea sistemului a fost devastatoare: „Dar de unde să apuci ițele? Viața trebuie schimbată toată, până în temelie. Asta e!”[60] Acțiunile le sunt zădărnicite de un sistem care nu vrea să-și piardă supremația și soluția lor, cel puțin temporară, este aceea a reflectării și a prospectării.

Hanul de la răscruce este formă de rezistență, de angajare discretă cât să adoarmă vigilența cenzorului. Este o formă de pedepsire a sinelui prin neputința de a acționa radical față de inamicul politic. Dramaturgul ascunde nu doar o parte din adevărul ideatic, ci și o parte din sine, încuviințând un suicid asistat. El trebuie să fie unealtă, pe de o parte, dar și spirit liber, pe de altă parte. El este prins între două datorii: cea față de sistem și cea față de cititori. Zbaterea sa interioară este uriașă pentru că posteritatea va fi necruțătoare, îi va reproșa angajarea, pe care chiar el o detestă, dar este un compromis pe care îl crede pardonabil. Dramaturgul este încolțit, niciun gest nu rămâne nedescoperit și este dificil să fie răscumpărat. Culpa este definitivă, la fel și stigmatizarea. Nu este posibil să i se ierte prezentarea sacrosanctă a comunismului de la debut chiar dacă parabola scrisă ulterior și publicată aduce atacuri în cascadă. „Fantasmele politice”[61] ale marilor spirite ale comunismului vor influența chiar și organizarea parabolei lui Horia Lovinescu. Intenția de dezertare se întrevede în text care funcționează ca o mărturisire de depărtare de canonul realismului socialist. Opera devine cale de „destalinizare” și „demarxizare”[62] a dramaturgului, un anunț public pentru cunoscătorii codului care trebuia să rămână impenetrabil pentru cenzură. Se poate vorbi despre nașterea dizidenței, a protestului solidar, inclusă în țesătura operei lui Horia Lovinescu.

În concluzie, respinsă de Socrate pentru „corporalitatea”[63] sa, apreciată de unii teologi creștini pentru că proteja misterele față de cei neinițiați și de Sfântul Augustin pentru specificul stimulativ asupra inteligenței receptorului, parabola cunoaște un interesant proces de resurecție în secolul XX ca urmare a închiderii libertății de expresie a literaților. Calea oblică a devenit mijlocul de evitare a sucombării conștiinței scriitorilor în relație cu regimul dictatorial socialist apărat de cenzură. Horia Lovinescu se adaugă seriei de mari scriitori care au preferat această modalitate artistică pentru caracterul ei subversiv. A izbutit să comunice cu cititorul contemporan despre universul închis în care trăiau apelând la un grad redus de apertură a codului în timp ce critica socialistă sărbătorea construirea dramaturgiei române în spiritul noii ideologii, îndepărtându-se de imaginea teatrului românesc interbelic „cu punțile tăiate”[64].

BIBLIOGRAPHY

[59]Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dicționar de simboluri, vol. 3, Editura Artemis, București, p. p. 75.
[60]Lovinescu, Horia, *Hanul de la răscruce*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 86.
[61]Milea , Doinița, *Spațiul cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, Editura Didactică și Pedagogică R. A., București, 2005, p. 37.
[62]Milea , Doinița, *Spațiul cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, Editura Didactică și Pedagogică R. A., București, 2005, p. 42.
[63] Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002, p. 41.
[64]Narti, Ana Maria,*Teatrul cu punțile reconstruite* în *Teatrul,* numărul 2, 1964, p. 4.

Călin, Vera, *Alegoria și esențele. Structuri alegorice în literatura veche și nouă,* Editura pentru Literatură Universală, București, 1969
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1993.
Crihană, Alina, Ifrim, Nicoleta, *Teoria Literaturii – Glosar de termeni,* Universitatea „Dunărea de Jos", Galați
Crohmălniceanu, Ovid S., *Între parabolă și descripție realistă* în *România literară*, Anul XXV, nr. 11, 2-8 aprilie 1992
Milea, Doinița, *Spațiul cultural și forme literare în secolul al XX-lea. Reconfigurări*, Editura Didactică și Pedagogică R. A., București, 2005
Narti, Ana Maria,*Teatrul cu punțile reconstruite* în *Teatrul,* numărul 2, 1964, p. 4.
Oprea, Ioan, Pamfil, Carmen-Gabriela, Radu, Rodica, Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române,* Editura Litera Internațional, București-Chișinău, 2006.
Rață-Dumitru, Nicolae, *Parabola* în *Limbă și literatură*, București, vol. III-IV, 2002.
Stancu, Natalia, *Horia Lovinescu*, Editura Dacia, București, 1985.
Țeposu, Radu, *Horia Lovinescu*, Editura Eminescu, București, 1983.
Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, Editura Tineretului, București, 1965
Zotta, Alexandru, *Parabola literară*, Editura Risoprint, Cluj- Napoca, 2007.

LIVIU RUSU – AESTHETIC IDEAS

Aurora Gheorghita
PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș

Abstract:Liviu Rusu's aestethic writings were written under French and German influences. In all of his works we can see the influence of his psychological preparation. He turned to both contemporary aesthetics and psychology in his works. Nevertheless, he demonstrated that he is a real innovator in the field of aesthetic, explaining like no other the problems of modern aesthetic.

Keywords: Liviu Rusu ,innovation, aesthetic, controversy

Pentru elaborarea lucrărilor de estetică, Liviu Rusu a studiat numeroase opere din multiple domenii – filosofie, psihologie sau estetica. Astfel, influența acestora se regăsește în paginile Eseului despre creația artistică. Regăsim idei din estetica germană cât și din cea franceză.

Liviu Rusu folosește ideile lui Maine Biron, şi anume ideea asupra inerențelor dinamice ale eului, adică existența unui eu activ. Pornind de aici, esteticianul român construiește un eu activ, antrenat în efortul lăuntric. Din nou, înclinația spre psihologie își face simțită prezența - o psihologie a profunzimilor eului. Aceasta concepție ne îndreaptă spre alte surse inspiraționale – psihologii francezi, Th. Ribot și Pierre Janet. Aceștia, la fel ca și Liviu Rusu erau preocupați de problemele vieții lăuntrice. Studiindu-i pe acești psihologi, Liviu Rusu zidește pe ideile acestora și ne relevă conceptul asupra tensiunii lăuntrice, foarte important în explicarea fenomenului creației artistice. În descrierea fazelor creației artistice, Liviu Rusu se inspiră pentru descrierea fazei inconștiente, pregătitoare din cercetările lui Pierre Janet în domeniul studiului inconștientului (prezintă zbuciumul interior și impulsurile artistice pe care acesta le determină).

Tipurile de inspirație , îl aduc pe Liviu Rusu aproape de câmpul psihologiei lui Th.Ribot și anume, la distincția dintre imaginație-joc și imaginație – efort (denumite de psihologul francez imaginație intuitivă și imaginație reflectată).În ceea ce privește viziunile asupra lumii sunt împărțite de Liviu Rusu în tipul simpatic și tipul demoniac, distincții făcute de Th. Ribot.

De la C G Jung preia ideea despre inconștientul individual și cel colectiv și îl prelucrează sub forma unui inconștient înnăscut și dobândit. Ernst Cassirer îl conduce pe Liviu Rusu spre funcțiile limbajului, iar esteticianul român distinge o funcție magică și una intuitivă.

Th. Ribot, psiholog francez, prezintă în lucrarea sa *Essai sur l'imagination créatrice* tipurile de imaginație. El își arogă drepturile asupra descoperirii unei forme specifice imaginației, și anume imaginația creatoare. În acest tip de imaginație sau invenție, eul depune mult efort în procesul creației. Ribot separă imaginația de cunoaștere: prima ține de interioritatea subiectului, cea din urmă de lumea externă

Clasificarea făcută de el cuprinde: imaginația plastică, cea în care materialele sunt imagini clare și se apropie de percepție dând totodată percepția unei realități.[1]Al doilea tip de

[1] Th. Ribot, *Essai sur l'imagination creatrice*, Paris, Editura Felix Alcan, 1908, p.153 " l'imagination plastique…..celle don't les materieux sont des images nette se rapprochant de la perception donnant l'impression de la realite"

imaginație este cea difluentă, intuitivă, aflată în opoziție cu cea precedentă. Acest tip de imaginație constă în imagini și contururi vagi, care sunt prezentate prin cele mai puțin riguroase moduri.[2] Imaginația mistică, științifică, practică, mecanică, comercială și utopică, incheie clasificarea lui Ribot. Th. Ribot atribuie emoţiilor şi trăirilor afective în general funcţia de "resorturi ale creaţiei", el consideră că la baza fiecărui act de creaţie este un joc de tensiuni, un conflict interior, actul creator fiind o sublimare sau compensare a conflictului.

Pentru Th. Ribot, imaginaţia creatoare este sinonimă cu invenţia, cu o lungă serie de încercări, de ipoteze, în care spiritul cheltuieşte o mare cantitate de efort şi de geniu

În concordanță cu ideile psihologice ale lui Ribot, Liviu Rusu contruiește o tipologie a creatorului bazată pe ideea intensității efortului depus în apariția actului creator. Esteticianul român construiește pe baza acestor idei distincția dintre imaginația – joc și imaginația- efort "Deosebirea dintre cele două feluri de inspirație este în privința elaborării imaginilor. La prima categorie elaborarea se face inconștient și imaginea apare în conștiință sub o formă aproape definită. La a doua categorie ea apare incompletă, deci va trebui elaborată în mod conștient, cu efort"[3]

Venind tot din sfera psihologică, Pierre Janet abordeaza în lucrarea *De l'angoise á l'éxtase*,tema subconștientului. Acesta precizează că "individul prezintă tendințe contradictorii, unele se afirmă, iar altele se reprimă. Care ar fi cauza acestui lucru? Pierre Janet ne spune că voința este cea care dictează care tendințe se vor descoperi și care vor rămâne ascunse. Voința ierarhizează aceste tendințe."[4]

Subconștientul, descrie o viață primitivă constituită din emoții elementare și instincte. Acesta este caracterizat prin acele acțiuni care nu se diminuează, ci se dezvoltă fără ca eul să fie avertizat sau să se poată împotrivi.

Liviu Rusu continuă ideea lui Janet și afirmă: Creația artistică își are deci originea într-un conflict cu natura primitivă. Ea nu este o prelungire a fondului biologic, ea depășește acest fond prin atitudinea luată împotriva lui, liberându-se de strânsoarea lui.[5] Esteticianul respinge contradicția dintre conștient și inconștient, afirmând că „inconștientul acumulează și elaborează energiile care vor pătrunde sub formă de imagini în conștiință."[6]

În opinia esteticianului Liviu Rusu, procesul de creaţie nu începe în momentul în care intră în joc efortul conştient, ci cu mult înainte, „după cum floarea nu se naşte în mometul înfloririi ei. Floarea nu este decât rezultatul unui proces anterior, proces adânc şi complicat. Conştiinţa însăşi nu este decât continuarea unui proces interior inconştient, care din latent devine actual"[7]. Se discută, în acest sens, despre inconştientul înnăscut şi la cel dobândit, arătând importanţa amândurora în geneza operei de artă. Inconştientul înnăscut ar cuprinde toate sursele primare, atât de dificil de descris, ale psihicului nostru înainte de a fi ajuns la conştiinţă. Aceste surse psihice sunt înnăscute, fiindcă se manifestă independent de experienţa noastră individuală, dar, în acelaşi timp, dau forţă acţiunilor noastre. Inconştientul dobândit cuprinde totalitatea experienţelor dobândite: obişnuinţele sau amintirile.

Maine de Biran, filosof francez, introduce termenul - *le fait primitif*- al conștiinței care este făcut inteligibil cu ajutorul acțiunii libere (voința), care se manifestă și se traduce printr-o rezistență organică – efort. Maine de Biran recunoaște 3 caracteristici ale actului creator:

---

[2]Ibidem, p.163 „ l'imagination diffluente consiste en images a contours vaques, indecis, qui sont evoques et liees suivant les modes les moins rigoureux de l'assosacion"

[3] Rusu, Liviu *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2005p.199

[4]Pierre Janet, *De l'angoise á l'éxtase* , p.420 : l'individu est composé de tendances contradictoires, certaines s'affirment, d'autres sont écartées, comment ? Parce qu'il existe une volonté qui hiérarchise, à savoir la conscience.

[5]Op.cit.p. 90

[6]Op.cit.p.91

[7]Op.cit. p.94

„adevărata activitate se regăsește în voință, voința este personalitatea, a vrea înseamnă a acționa. Voința își găsește se situează astfel înaintea efortului.”[8]

Maine de Biran schimbă problema dualității planului substanței în planul conștiinței. La Biran, conștiința este definită ca actul voluntar și reflexiv al subiectului. Faptul primitiv al conștiinței, efortul , distinge și conectează doi termeni, eul și persoana.
Biran va medita la dualismul naturii umane, o sensibilitate veșnic schimbătoare în opoziție cu voința. Descoperirea efortului va fi acel fait primitif, asupra căruia se va concentra Biran.

În subcapitolul intitulat Creația artistică- problemă de voință, se vede clar influența teoriei lui Biran despre voință și efort. Liviu Rusu afirmă că efortul este cel care readuce ordinea în haousul interior al artistului, și doar prin intermediul voinței, se poate ajunge la acest lucru.Creațile artistului nu sunt primite fără efort, ele sunt expresia propriei sale voințe. Artistul crează fiindcă o vrea și vrea să creeze fiindcă creația pentru el este singurul mijloc de a-și cuceri echilibrul sufletesc.[9]

C G Jung, psiholog elvețian, explică în lucrarea sa În lumea arhetipurilor, distincția dintre cele două tipuri de inconștient.

Inconștientul personal – constă în acumularea de experiențe din viața unei persoane, care nu puteau fi actualizate în mod conștient. Toate lucrurile pe care le știu, dar la care nu mă gândesc acum; toate lucrurile de care am fost odată conștient, dar le-am uitat acum; tot ceea ce este perceput de simțurile mele, dar care nu este remarcat de mintea mea conștientă; tot ceea ce, involuntar și fără să-i acord atenția, simt, gândesc, îmi amintesc, vreau și fac; toate lucrurile viitoare care se formează în mine și care vor ajunge uneori la conștiință; totul este conținutul inconștientului ... Pe lângă acestea, trebuie să includem toate represiunile mai mult sau mai puțin intenționate ale gândirii și sentimentelor dureroase. Eu numesc suma acestor conținuturi "inconștientul personal". "[10]

Inconștientul colectiv este o moștenire unversală a ființelor umane, a memoriei, a speciei, transmisă fiecăruia dintre noi. "Termenul de arhetip nu este menit să denumească o idee moștenită, ci mai degrabă un mod de a moșteni , care corespunde modului în care puiul ieșea din ou, pasărea își construia cuibul (….)Cu alte cuvinte, este un "model de comportament”[11]

În partea a patra a lucrării sale, capitolul 1 intitulat *Factorul colectiv*, Liviu Rusu face apel la teoria lui Jung. Acesta subliniază însă faptul că factorul colectiv nu se reduce numai la influențele din exterior ale colectivității, el are și o latură interioară, adică inerentă naturii noastre. Această latură ne interesează aici în mod deosebit, deoarece ea ne ajută să înțelegem și mai bine fondul însuși al operei de artă[12] Liviu Rusu consideră că un creator veritabil aduce la lumină ceea c există în adâncurile conștiinței colective.Artistul, acționând liber, este antrenat de conștiința colectivă. În această manieră, originea operei de artă își trage seva din inconștientul colectiv.

Teza de doctorat a profesorului Liviu Rusu *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, a devenit una dintre cele mai importante lucrări ale sale. Tema abordată de acesta este importanța procesului creației. Aceasta este definită ca un act primordial, al artei și al esteticii. Analiza creației are ca punct de plecare atitudinea creatoare ca mod de afirmare a existenței.

---

[8] Philip P. Hallie, *Maine de Biran Reformer of Empiricism* 1766-1824, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 84-104. *1) la vraie activité est dans la volonté; 2) la volonté c'est la personnalité, le moi lui-même; 3) vouloir c'est causer, et le moi est la première cause qui nous est donnée*
[9]Op.cit. p. 239

[10]*Opere complete. Vol. 1, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, Editura Trei, traducere de Dana Verescu și Vasile Dem Zamfirescu, București, 2003 p.5
[11]Ibidem, p.
[12]Op.cit. p.285

Pentru a înțelege arta, trebuie să analizăm actul creator, de aici și apropierea de latura psihologică a analizei. Având la bază o pregătire psihologică, nu e de mirare că demersul său prezintă influențe ale operelor marilor psihologi francezi. Este vorba, în primul rând de psihologia franceză.

Maine de Biran, unul dintre autorii care l-au influențat pe Liviu Rusu, abordează tema inerențelor dinamice ale eului. "Încercarea de determinare a unui *fait primitif de sens intime* conduce la circumscrierea sentimentului eului ca presiune a unei vis insita- *efort* sau *voliţiune* ce întemeiază personalismul lui Biran, dar vor constitui și un subiect esențial al meditației lui Liviu Rusu".[13]

"Tendințele primitive care constituie nucleul dinamic al personalității creatoare pornesc din inconștientul pe care Liviu Rusu, pe urmele disocierii făcute de C.G.Jung între inconștientul individual și cel colectiv, îl descrie sub dublul său aspect: inconștient înnăscut și dobândit."[14]

Th. Ribot în Essai sur l'imagination creatrice tipurile prezintă o formă specifică a imaginației, și anume imaginația creatoare. O astfel de imaginație presupune depunerea efort în procesul creației. Ribot separă imaginația de cunoaștere: prima ține de interioritatea subiectului, cea din urmă de lumea externă. Pierre Janet abordează tema subconștientului și descrie o viață primitivă constituită din emoții elementare și instincte. Acesta este caracterizată prin acele acțiuni care nu se diminuează, ci se dezvoltă fără ca eul să fie avertizat sau să se poată împotrivi."Esențialmente abstractă și în mod paradoxal lirică, atitudinea de bază a eului originar devine perceptibilă în cunoscuta tipologie a viziunilor despre lume și viață, clasificabile în funcție de gradul de efort exprimat. Fructuficând clasificările de natură psihologică pe linia lui Th.Ribot- Pierre Janet esteticianul fixează și exemplifică cele trei tipuri: simpatetic sau armonios (Rafael, Mozart), demoniac echilibrat (Goethe, Bach) și demoniacul anarhic sau expansiv (Baudelaire, Beethoven)."[15]

Contribuția majoră a cercetătorului român Liviu Rusu este aceea de a explora problema creației artistice dintr-un unghi multidisciplinar (istoric, psihologic, filozofic și estetic) și de al conecta la perspectiva sa esențială: comunicarea sensului. Elaborarea lucrării este răspunsul unei căutări intense a sensului pe care artistul simte nevoia de a-l explica. Actul creator îi permite artistului să-și clarifice lumea interioară și să-i domine forțele instinctive.Și cu cât artistul dezvăluie adâncimile conștiinței colective, cu atât mai mult munca lui va avea o largă rezonanță cu publicul larg care se va găsi în el. Totuși, este în esență căutând în cele mai intime straturi ale ființei sale că artistul poate aduce un conținut puternic lucrării sale.

Critic literar şi estetician, Liviu Rusu are la baza operei sale o pregătire ştiinţifică deosebită, din domenii variate care îi vor permite să expliciteze într-o viziune complexă, inedită, aspectele cercetate.

BIBLIOGRAPHY

1. ALECSANDRI, Vasile, *Românii și poezia lor*, 1850, în revista Bucovina;
2. BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*,editura Minerva, București, 1976;
3. BERGSON, H., *L'evolution créatrice*, Alcan, 1908;
4. BOLDEA, Iulian, Estetica general, Tg. Mures, 2006
4. BURKE, E., *Despre sublim şi frumos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981;
5. CARACOSTEA, D., *Izvoarele poemei Luceafărul*, din *Convorbiri literare*, București, Socec, 1926;
6. JUNG, C.G., În lumea arhetipurilor, Editura Jurnal Literar, București, 1994

[13] Op.cit. p. 7
[14]Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului X*, Editura Minerva,București, 1976, p.300
[15] Muthu, Mircea, *Studii de estetică românească*, Editura Limes, Cluj, 2014, p.66

6. DENSUSIANU, O. , *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Vol II;
7. Dicționarul general al literaturii române, Academia Română, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2007;
8. Dicționarul scriitorilor români, Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), vol. III, M-Q, Editura Albatros, București, 2001;
9. ELIADE, M., *Mioara năzdrăvană*, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Editura Humanitas, 1995;
10. GIULIAN, C.I., *Sensul vieții în folclorul românesc*, E.P.L. București, 1957;
11. KUNISCH, R., *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Turkei*, Berlin, 1861;
12. MASSOFF, Ioan – *Teatrul românesc. Privire istorică. Volumul 8. Teatrul românesc în perioada 1940–1950.* Bucureşti, Editura Minerva, 1981;
13. ORTEGA y Gasset, *Essais espagnols*, eseul *Musicalia*, Paris, 1932;
14. CROMHĂLNICEANU, Ovid. S., *Cercul Literar de la Sibiu şi influența catalitică a culturii germane*, București, Ed. Universalia, 2000;
15.JANET, Pierre, De l'angoise a l'extase, Paris, ed. Felix Alcan, 1926
15. PLATON, (traducere Petru Creția), Editura Humanitas, București, 2006;
16. POANTĂ, Petru - *Cercul literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar*, Cluj-Napoca, Clusium, 1997; București, Ed. Ideea Europeană;
17. REGMAN, Cornel - *Dinspre "Cercul literar" spre "Optzeciști*", Editura pentru Literatură, București, 1997;
18. RIBOT, Th., *L'imagination créatrice*, Paris, Alcan, 1900;
19. RUSSO, A., *Poezia populară şi altele* Bucureşti: Ed. librăriei Leon Alcaloy, 1909;
20. TEODORESCU, G.Dem., *Poesii populare românești*, București, 1885;
21. THIBAUDET A., *Gustave Flaubert*, Paris, 1922.

FRANZ KAFKA AND THE PRISON WORLD

Camelia Suciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:This study aims at correlating the modern and postmodern principles of space philosophy with the literary space specific to Franz Kafka's literature and observing the individual's struggle with the influences of the bureaucratic prison world. Henri Lefebvre in The Production of Space highlights that space can be divided into three categories: living space, space as representation, and representative space.The space of the alienated bureaucratic society is a represented space, conceived by paradigms and ideologies. Gaston Bachelard in Le nouvel espirit scientifique proposes the idea of the world as a space of conventions, and in this context, Kafkian characters are involved.Thus the bureaucratic prison world is a tentacular universe in which the defense mechanisms of the being are annihilated, and being itself becomes a bureaucratic social machinery.

Keywords: space, bureaucracy, prison ,society, philosophy.

De-a lungul timpului literatura s-a pliat și s-a metamorfozat în funcție de modulațiile externe ei și, așa cum Maurice Blanchot sugerează în *Spațiul Literar* „a scrie înseamnă a te face ecoul a ceea ce nu poate înceta să vorbească -și, chiar din această cauză, pentru a-i deveni ecou, trebuie într-un anume fel, să-i impui tăcere."[1]

Tristan Tzara în *DADA Manifesto*[2] din 1918 revoluționează felul în care arta poate fi creată și receptată, în acest sens el afirmă „a painting is the art of making two lines which have been geometrically observed to be paralell, met on a canvas, before our eyes, in a reality of a world that has been transposed according to new conditions and possibilities"[3][4] Observăm deci un aspect foarte important al reconfigurării artei, acest proces nu are loc independent de variațiile lumii. Importantă este descrierea acestei lumi în continuă metamorfozare „this world is neither specified nor defined in the work, it belongs, in its inumerable variations, to the spectator. For its creator it has neither cause nor theory. Oder=Disorder, ego=non-ego, affirmation=neggation, the supreme radiations of an absolute art."[5][6] Observăm deci conturarea unei noi viziuni asupra artei prin demontarea tradiției sau a valorilor, dacă am face aluzie la celebra nuvelă a lui I.L. Caragiale *Două Loturi,* am putea descrie acestă nouă tendință prin „Viceversa", lumea artei devine o antiteză continuă, dar nu una oarecare ci una care surprinde arta în absolutul ei „absolute in the purity of its cosmic and regulated chaos, eternal in that globule that is a second which has no duration, nor breath, no light and no control."[7][8] Această lume a artei nu poate fi descrisă altfel decât ca fiind una

[1]Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, București, Editura Minerva, 2007, p.27.
[2] Tristan Tzara în *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*http://keever.us/tzaraseven.pdf, p.7. (accesat la data de 23 Aprilie 2018)
[3]Tristan Tzara, *op.cit*., p.8.
[4]O pictură este arta desenării a două linii care au fost observade geometric paralele, care se întâlnesc pe o pânză, în fața ochilor noștri într-o realitate a unei lumi care a fost transformată conform noilor condiții și posibilități (**Traducerea noastră)**
[5] Tristan Tzara *op.cit*.,p.7
[6]Această lume nu este nici specificată nici definită în operă, ea aparține, în nenumăratele ei variații, spectatorului. Pentru creatorul său, aceasta nu are nici cauză nici teorie. Ordine=Dezordine, Ego=Non-Ego, Afirmație=Negație, strălucirile supreme ale artei absolute (**Traducerea noastră)**
[7] Tristan Tzara, *op.cit*,p.7.

absurdă, o lume pentru care nu este nevoie să se găsească o explicație, o lume care există prin însăși existența operei, iar nenumăratele ei valențe se nasc odată cu implicarea spectatorului (cititorului) în procesul absolut al artei, chiar dacă această implicare nu este altceva decât tăcere , tăcerea în fața transformării realității în iluzie absurdă.

Nicolae Balotă în *Literatura absurdului* susține că ,,nu există, fără îndoială, un *curent* unitar, o școală a ,,absurzilor", purtând caracteristici care să o facă recunoscută pe planul istoriei sau criticii literare."[9] În ciuda lipsei certificării literaturii absurdului ca un fenomen literar canonic, aceasta prin valențele semnificative ale absurdului în domeniul literar ,,a devenit în lumea gândirii și artelor occidentale din ultimele două decenii o temă dominantă"[10] Absurdul poate fi descris prin dublă perspectivă : fenomen care definește ,,starea" lumii, stare care se proiectează la nivelul simțurilor individului transformându-l într-un alienat iar ,,deruta omului alienat izvorăște din nihilismul axiologic apărut pe urma prăbușirii valorilor consacrate, tradiționale, fie prin devalorizarea lor, fie prin răsturnări brutale".[11] Așadar omul se află pus în situația de a se identifica și integra într-o lume care nu-și mai păstrează elementele cunoscute, fiind o lume care-și pierde trăsăturile într-o cădere la care individul nu mai face față, propriile credințe și valori îi sunt destabilizate iar societatea nu mai este pentru el o matrice valorică ci devine un mijloc de alienare, de transformare a sinelui în iluzie ,,descompunerea conștiinței axiologice duce la o deteriorare a simțului realității . Realitatea se degradează pentru cel care a pierdut sensul ei. Totul devine fals pentru omul care, pierzându-și realitatea (nu umbra, ca eroul lui Chamisso), devine umbra negativă a propriei sale realități"[12]

Literatura devine un mijloc prin care omul alienat încearcă să se împace cu lumea care-i destabilizează simțurile, această literatură este deci modul în care eul creator se proiectează în lume și în afara ei, din acest punct de vedere opera literară poate fi văzută ca un bun personal al eului care nu vrea să împartă mai departe viziunea sa despre lume și viață, ci vrea să-și accentueze stările pentru a găsi un rost, o direcție care să-i ofere echilibrul. Tristan Tzara în *DADA Manifesto* afirmă în acest sens ,,There is one kind of literature which never reaches the voracious masses.The work of creative writers, written out of the author's real necessity and for its own benefit. The awareness of a supreme egoism, wherein laws become insignificant"[13][14]

Lumea unei astfel de literaturi devine o lume-închisoare, scriitorul nu poate să evadeze din matricea lumii ,,viceversa" fără să o treacă prin propriile simțuri, care și ele la rândul lor sunt sunt dezorganizate, iar ca soluție scriitorul trebuie să colaboreze cu această lume, să se împace cu ea sub o formă sau alta, fie să o condamne, fie să o aprecieze fie să-și reconfigureze lumea sa interioară si să o arunce în ,,închisoare", proces care are ca rezultat opera literară scrisă pentru propriul beneficiu ca o restabilire a raporturilor cu lumea-închisoare din afară. Această lume-închisoare se comportă ca un univers labirintic, univers din care ființa pare să nu mai aibă scăpare.

---

[8]Absolută în puritatea haosului ei cosmic şi regulat, eternă în acea globulă care este o secundă care nu are durată, nici respirație, nici lumină și nici control. **(Traducerea noastră)**

[9] Nicolae Balotă, *Literatura absurdului,* București, Editura Teora, 2000, p.10.

[10]Ibidem, p.9.

[11] Nicolae Balotă, *op.cit.*,,p.15.

[12]Ibidem

[13] Tristan Tzara în *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*http://keever.us/tzaraseven.pdf, p.7. (accesat la data de 23 Aprilie 2018)

[14]Există un fel de literatură care nu ajunge la masele lacome. Opera scriitorilor creativi, scrisă din nevoia reală a autorului și pentru beneficiul propriu. Conștientizarea unui egoism suprem unde legile devin nesemnificative. (**Traducerea Noastră**)

În *Note și contranote* Eugene Ionesco afirmă ,,tema aceasta a omului rătăcit în labirint, fără fir conducător, este primordială, cum se știe, în opera lui Kafka. ”[15]

Am ajuns deci, la un reprezentant al eului capturat în lumea-închisoare: Franz Kafka. Acesta afirmă în jurnalul său ,,unica mea aspirație și unica mea vocație ...este literatura, tot ceea ce am făcut nu am făcut decât în singurătate...atunci nu voi mai fi niciodată singur.”[16] Literatura devine pentru el mijlocul de eliberare din închisoarea lumii, Maurice Blanchot afirmând despre relația lui Kafka cu literatura ,,pentru Kafka totul este mai tulbure pentru că el încearcă să contopească exigența operei și exigența care ar putea purta numele salvării sale”[17] iar activitatea de a scrie devine ,, singura activitate ce ar putea să-l justifice”[18]

Gaston Bachelard în *Le nouvel espirit scientifique* postulează aspecul dual al lumii: lumea poate fi văzută ca reprezentare ,,le monde serrait notre representație”[19] și lumea văzută ca și convenție a noastră ,,le monde serait notre convention ”[20]. Bachelard diferențează cele două tipuri de lume, pe baza ideii de libertate, dacă noi am fi liberi în pitoresc, natural, lumea pe care noi am percepe-o ar fi o reprezentare, dacă noi suntem ,, liberi” în societate, în artificial, cu alte cuvinte, lumea devine pentru noi o convenție.

Ținând seama de cele două direcții de percepție a lumii propuse de Gaston Bachelard, lumea-închisoare a lui Kafka este una a convențiilor, libertatea kafkiană se reduce la nivelul minimal al libertății societății birocratice. Pe baza convențiilor sociale lumea-închisoare a lui Kafka se construiește ca ,,o altă lume”[21] dar ,,între cele două lumi cu care eroii săi intră în contact–lumea cotidiană, obișnuită, a realității curente, și ,,cealaltă” lume-există desigur comunicări și corespondențe”[22] eroii lui Kafka trăiesc o libertate simulată prin absurd și ironie. Falsitatea lumii în care trăiesc, o lume în care, așa cum afirma Tzara despre lumea artei ,,afirmație=negație”[23], devine pentru ei libertate dar în mod absurd, o libertate a închisorii birocratice, ei se pendulează între niște ,,convenții” stabilite de societatea birocratică în care fiecare dintre ei își desfășoară activitatea. Nicolae Balotă afirmă despre acestă lume cu valențe multiple, prin care se perindă eroii lui Kafka fără să conștientizeze ,,în toate cazurile, ea are o structură *cosmotică,* adică tinde spre constituirea unui univers, chiar dacă nu-l realizează. (...). O asemenea viziune cosmologică se poate explica printr-o experiență existențială fundamentală: aceea a închisorii.”[24]Această închisoare funcționează pe baza unor mecanisme sociale, la fel ca o mașinărie, după cum Gilles Deleuze și Felix Guattari descriu cartea ca fiind un proces mecanic ,,in a book, as in all things, there are lines of articulation or segmentarity, strata and terriories, but also lines of flight, movements of deterritorialization and destratification.”[2526] , totul fiind un proces de construcție și deconstrucție a unui mecanism ,,a book itself is a little machine”[2728] din această perspectivă a operei literare văzute ca o

[15]Eugene Ionesco, *Note și contranote,*, București, Editura Humanitas, 1992, p. 257
[16]Franz Kafka, *Jurnal*, București, Editura Rao, 2006, p.39.
[17]Maurice Blanchot, op.cit., p.76
[18]Ibidem
[19]Gaston Bachelard , *Le nouvel espirit scientifique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968, p.14.
[20]Gaston Bachelard, *op.cit.* p.14.
[21] Nicolae Balotă, *Literatura absurdului,* București, Editura Teora, 2000,p.165.
[22]Ibidem,p.166.
[23] Tristan Tzara în *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*http://keever.us/tzaraseven.pdf, p.7. (accesat la data de 23 Aprilie 2018
[24]Nicoale Balotă, *op cit.*, p.167.
[25]Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A thousand plateaus, capitalism and schizophrenia*, Mineapolis, University of Minnesota Press, 2005, p.3.
[26]Într-o carte, ca în toate lucrurile, sunt linii de articulare sau segmentare, strate și teritorii, dar de asemenea și linii de zbor, mișcări de despărire teritorială și destratificare. (**Traducerea noastră**)
[27]Gilles Deleuze, Felix Guattari, op.cit., p.4.
[28]O carte in sine este o mică mașinărie (**Traducerea noastră**)

mașinărie, literatura kafkiană este și ea decrisă în această notă ,,Kafka and a most extraordinary bureaucratic machine"[29][30]

Henri Lefebvre în *The Production of Space* susține că spațiul social este un *produs* social ,,‹‹social›› space is a ‹‹social›› product"[31] Această afirmație poate fi extinsă la orice tip de spațiu, și asta din prisma ideii facultative a ,,socialului". Cercetătorul pune problema faptului că această realitate cu privire la spațiu, este mascată de către două entități. Despre acest proces ,,mascat" afirmă ,,if it is true that ‹‹social›› space is a ‹‹social›› product, how is this fact concealed? The answer is: by a double illusion, each side of which refers back to the other, reinforces the other, and hides behind the other."[32][33] Mascarea sau camuflarea se realizează prin intermediul a două entități despre care se afirmă ,,these two aspects are the illusion of transparency on he one hand and the illusion of opacity, or ‹‹realistic›› illusion, on the other."[34][35]

Spațiul poate fi privit în maniera lui Lefebvre din dublă perspectivă, fie care iluzie a transparenței iar în acest caz ,,the space appeas al luminous, as intelligible, as giving action free rein".[36][37]Acesta este deci un spațiu al raționalului, al înțelegerii, în care ființa deprinde libertate și care este înțeles cu ușurință, inocent și lipsit de capcane ,,a view of space as innocent, as free of trapes or secret places. Anything hidden or disimulated –and hence dangerous- is antagonistic to transparency."[38][39] Acest spațiu este spațiul securizat, ideal, spațiul care se lasă cunoscut și trăit. Pe de altă parte iluzia realistă trimite către natural și naivitate ,,the illusion of natural simplicity-the product of a naive attitude".[40][41] Păstrând cele două valențe ale caracterizării spațiului, Lefebvre realizează o așezare a ideii de spațiu pe trei categorii:spațiul trăit, spațiu ca reprezentare și spațiu reprezentativ.

Spațiul trăit ,,spacial practice,, este decris ca fiind spațiul social care se desfășoară odată cu mișcarea indivizilor în societate și care ,,secrets that society's space; it propounds and presuposes itin dialectical interaction."[42][43] Spațiul reprezentativ este descris ca fiind ,,space as directly lived through its associated images and symbols"[44][45] și totodată este spațiul pe care mintea dorește să-l schimbe ,,space which the imagination seeks to change and appropriate".[46][47] Cea de-a treia categorie, aceea a reprezentării spațiului este cea care se pliază studiului de față, acestea sunt spații construite conform unor paradigme, modele, rame, ideologii ,,conceptualized space, the space of scientists, planners, urbanists, technocratic

[29]Gilles Deleuze, Felix Guattari, *op.cit.*, p.4
[30]Kafka și o mașinărie birocratică extraordinară. (**Traducerea noastră**)
[31]Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell,1991,p.27.
[32]Ibidem,p.27.
[33]Dacă este adevărat că spațiul (social) este un produs (social) cum este acest fapt camuflat?Răspunsul este:prin dublă iluzie, fiecare parte se referă la cealaltă, o întărește pe cealaltă, și se ascunde în spatele celeilalte.(**Traducerea noastră**)
[34]Henri Lefebvre, *op.cit*.p.27.
[35]Aceste două aspecte sunt iluzia transparenței pe de o parte și iluzia opacității sau iluzia realistă, pe de altă parte. (**Traducerea noastră**)
[36]Henri Lefebvre, *op.cit*.p.28.
[37]Spațiul apare luminos, inteligibil, ca acțiune liberă (**Traducerea noastră**)
[38]Henri Lefebvre, *op.cit*.p.28.
[39]O viziune despre un spațiu inocent și eliberat de capcane sau locuri secrete.Orice este ascuns sau disimulat-deci periculos-este antagonic transparenței.(**Traducerea noastră**)
[40]Henri Lefebvre, *op.cit*.p.29.
[41]Iluzia simplității naturale-produsul unei atitudini naive. (**Traducerea noastră**)
[42]Henri Lefebvre, *op.cit*., p.38.
[43]Secretă spațul social, îl expne și îl presupune în interacțiune dialectică .(**Traducerea nostră**)
[44]Henri Lefebvre, *op.cit*., p.39.
[45]Spațiul trăi direct prin imaginile și simbolurile asociate. (**Traducerea noastră**)
[46]Henri Lefebvre, *op.cit*.,p.39.
[47]Spațiul pe care imaginația dorește să-l schimbe și să-l adapteze. (**Traducerea noastră**)

subdividers, and social engineers, as o a certain type of artist whith a scientific bent-all of whom identify what is lived and what is perceived with what is conceived."[4849] spațiul carceral este un astfel de spațiu reprezentat, conceput prin paradigme și ideologii. Despre aceste „reprezentări" Lefebvre afirmă „the area where ideology and knowledge are barely distinguishable, is subsumed under the broader notion of representation, which thus suplants the concept of ideology and becomes a serviciable (operational) tool for the analysis of spaces, as of those societies which have given rise to them and recognised themselves in them." [5051] Lumea-închisoare a lui Kafka este un astfel de spațiu ideologic, o formă de manifestare a socialului în subconștientul individului care, nu găsește altă formă de manifestare sau eliberare decât prin artă, adică prin literatură.

Nu este suficient deci a afirma că lumea lui Kafka este o lume-închisoare, este necesar a suplimenta această afirmație prin adăugarea termenului „birocratic", adică matrice socială ideologică, așadar eroii lui Kafka se luptă să-și păstreze identitatea într-o lume-închisoare birocratică. Societatea își amprentează subiecții prin extinderea tentaculelor sale birocratice, proces prin care ființei îi sunt anihilate mecanismele de apărare, ea însăși devine o „mașinărie" care care-și desfășoară activitatea monotonă sub normele, scrise sau nescrise, ale societății birocratice. În romanul *Ora 25* Constantin Virgil Gheorghiu vorbește depre existența așa-numitului „sclav tehnic"[52] putem aplica această noțiune reformulând-o în contextul operei lui Franz Kafka, eroii lui Kafka sunt „sclavi birocratici" într-o închisoare tentaculară a birocrației. Nu este suficient a afirma faptul că lumea kafkiană este una labirintică, este una labirintico-tentaculară, am putea spune într-o manieră pe cât de plastică pe atât de concretă. Dacă ne îndreptăm atenția către textul *Procesul*, poate fi lesne observat modul în care Josef K. este prins în tentaculele labirintice ale justiției. Idiferent în ce mediu se perindă, justiția este prezentă, chiar și oamneii aparțin justiției după cum aflăm din întâlnirea cu pictorul Titorelli, care afirmă despre fetițele care se perindau prin locuința sa „Fetițele aparțin și ele justiției. (...) Doar totul purcede de la justiție."[53]

În *Note și contranote* Eugene Ionesco susține un lucru cel puțin interesant, dacă nu fundamental, despre opera lui Kafka „este absurd ceea ce nu are un scop: iar acest scop final nu se poate afla decât dincolo de istorie, el este ceea ce trebuie să călăuzească istoria omenească, adică să-i dea semnificația. Vrem-nu vrem, acest fapt dezvăluie caracterul profund religios al întregului Kafka, rupt de rădăcilnile sale religioase sau metafizice, omul este pierdut, întregul său demers devine smintit, inutil, înăbușitor."[54] Lumea kafkiană și-a perdut țelul, este atât de prinsă în tentaculele sociale încât si-a pierdut dimesiunea spirituală, este o lume a unui du-te–vino continuu fără a avea o finalitate, fiecare acțiune întreprinsă nu este vizibilă prin rezultat, acțiunea lumii lui Kafka supraviețuiește prin numire și nu prin acționare, eroii lui Kafla numesc, dar nu acționează, nu poate fi deslușit nimic concret în urma vreunui demers dinamic real, chiar și soluția ultimă din *Procesul* este una lipsită de noimă și spirit, replica finală a lui Josef K. este încă o dată un strigăt după un rost „ -Ca un câine! spuse

[48]Henri Lefebvre, *op.cit*., p.38.
[49]Spațiu conceptualizat, spațiul cercetătorilor, proiectanților, urbaniștilor, tehnocraților, inginerilor, și de asemenea de un anumit tip de artiști cu legături științifice-toți care identifică ceea ce este trăit și ceea ce este perceput cu ceea ce este conceput. (**Traducerea noastră**)
[50]Henri Lefebvre, *op.cit.*, p.45.
[51]Zona în care ideologia și cunoașterea sunt abia perceptibile este rezumată sub denumirea largă de reprezentare, care astfel suplimentează conceptul de ideologie și devine instrument funcțional (operațional) pentru analiza spațiilor, din acele societăți care le-au dat naștere și s-au recunoscut în ele. (**Traducerea noastră**)
[52]Constantin Virgil Gheorghiu, *Ora 25*,București,Editura Omegapres,1991
[53]Franz Kafka, *Procesul*, București, Editura Rao, 2013, p.p.164-165.
[54]Eugene Ionesco, *Note și contranote,Traducere și cuvânt de Ion Pop*, București, Editura Humanitas, 1992, pp.257-258.

el, și era ca și cum rușinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască"[55] Acest ultim strigăt este un fel de apostrofare a absurdității lumii care nu-i lasă indivdului demnitatea umană. Cuvântul cheie în acest context ar putea fi „umanul", constrângerile închisorii birocratice tentaculare îl deposedează pe *Om* de dimensiunea sa umană, aceea care poate să-l apropie de un obiectiv mult mai înalt decât ducerea la îndeplinire a sarcinilor sistemului birocratic, care devine o mască a unei realități fără nucleu.

În ceea ce privește sistemul birocratic, acesta a fost foarte atent analizat de filosoful politic **Max Weber** în *Economy and Society,* acesta în capitolul XI *Bureaucracy* stabilește trei principii definitorii ale sistemului birocratic modern. Cel dintâi principiu evidențiază calitatea obligației oficiale „official duty"[56] ca fiind „the regular activities required for the purposes of the bureaucratically governed structure are assigned as official duty"[5758] datorie care este obsevabilă și în lumea haotică a operelor lui Kafka. Cel de-l doilea principiu subliniază faptul că „the authority to give the commands required for the discharge of these duties is distributed in a stable way and is striktly delimited by rules concerning the coercitive means, phisical sacerdotal, or otherwise, which may be placed at the disposal of officials. "[5960] Cu alte cuvinte, obligațiile oficiale ale funcționarului sunt strâns legate de niște norme coercitive care sunt oricând la dispoziția funcționarilor de rang înalt. Sunt mijloce de constrângere foarte clar delimitate, care limitează puterea de decizie a angajatului și-l determină să opereze mecanic după modelul unei matrice instituționale. Acest proces este remarcat și în opera kafkiană, individul nu mai are un scop uman real ci se raportează la o serie de necesități ale instituțiilor birocratice care îi fură identitatea. Lumea birocratică kafkiană se lasă scrisă și descrisă sub forma a ceea ce Gilles Deleuze și Felix Guttari numesc în *Kafka. Pentru a literatură minoră* „mașinărie abstractă"[61] iar scrisul kafkian „are această dublă funcție : transcrie sub formă de asamblaje și demontează asamblaje"[62]

Cel de-al treilea principiu al birocrției, enunțat de Max Weber subliniază faptul că „methodical provision is made for the regular and continuous fulfillment of these duties and for the exercise of the corresponding rights, only persons who qualify under general rules are employed"[6364] Observăm deci că toate cele trei principii gravitează în jurul îndeplinirii obligațiilor de serviciu, totul este o obligație care poate fi îndeplinită prin respectarea anumitor reguli clare. La fel se întâmplă și în opera lui Kafka, eroii au de îndeplinit sarcini de serviciu, trebuie să se supună anumitor regului absurde ale căror enunțatori sunt absenți, societatea birocratică rămâne la nivelul de efect fără cauză vizibilă.

În același studiu, Max Weber susține un aspect legat de funcționarea aparatului birocratic care la Kafka este inversat „the modern organisation of the civil service separates the bureau from the private domicile of the official and in general, segregates official activity

[55]Franz Kafka, *Procesul*, București, Editura Rao, 2013, p.252.
[56]Max Weber, *Economy and Society*,California, University of California Press, Berckley and Los Angeles, 1978, p.956.
[57]Ibidem,p.956.
[58]Activitățile obișnuite necesare scopurilor structurilor guvernate birocratic sunt atribuite datoriei oficiale. (**Traducerea noastră)**
[59]Max Weber, *op.cit.*, p.956
[60]Autoritatea de dare a ordinelor cerute pentru coordonarea acestor obligații este distribuită stabil și este strict delimitată de reguli legate de mijloace de constrângere, fizic sacerdotale, sau altfel, care pot fi puse la dispoziția funcționarilor. (**Traducerea noastră)**
[61]Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka. Pentru o literatură minoră*, București, Editura Art, 2007, p.93.
[62]Ibidem, p.86.
[63]Max Weber, *op.cit.*, p.956
[64]Dispozițiile metodice sunt realizate pentru îndeplinirea continuă și regulată a acestei obligații și pentru aplicarea drepturilor corespunzătoare, doar persoane calificate pe baza regulilor generale sunt angajate. (**Traducerea noastră**)

from the sphere of private life"[6566] Acest proces este destructurat în lumea închisoare birocratică a lui Kafka, dacă ne îndreptăm atenția spre *Procesul* observăm că prima înfățișare a lui K. în fața justiției are loc într-o sală de ședințe care de fapt este locuința unui funcționar al justiției care este nevoit să mute mobila ori de câte ori are loc o ședință, nemaipunând la socoteală faptul că această sală-locuință era localizată într-o clădire cu apartamente în care locuiau familii și copii.

Observăm așadar că lumea operelor lui Kafka este o lume-închisoare birocratică ce și-a extins tentaculele în toate mediile și care tinde să controleze individul prin alienare și destabilizare interioară, acesta nu mai are o direcție spre care să-și ghideze existența, ci devine un motor al unui proces-matrice de transformare a omului în „ sclav birocratic" supus unei existențe fără noimă.

BIBLIOGRAPHY

BACHELARD, Gaston , *Le nouvel espirit scientifique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968
BACHELARD, Gaston,*Poetica Spațiului*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003
BALOTĂ, Nicolae, *Literatura Absurdului*, București, Editura Teora,2000
BLANCHOT, Maurice,*Spațiul Literar*, București, Editura Minerva, 2007
DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *A thousand plateaus, capitalism and schizophrenia*, Mineapolis, University of Minesota Press, 2005
DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Kafka Pentru o literatură minoră*, București, Editura Art, 2007
GHEORGHIU, Constantin,Virgil*Ora 25,București,*Editura Omegapres,1991
IONESCO, Eugene, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 1992
KAFKA, Franz, *Jurnal*, București, Editura Rao, 2006.
KAFKA, Franz, *Procesul*, București, Editura Rao, 2013
LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell, 1991
TZARA, Tristan, *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* în http://keever.us/tzaraseven.pdf (accesat la data de 23 Aprilie 2018)
WEBER, Max,*Economy and Society*, California, Unversity of California Press, 1978

[65]Max Weber, *op.cit.*, p.957.
[66]Organizarea modernă a serviciului civil separă biroul de domiciliul privat al funcționarului și în general, desparte activitatea oficială de sfera vieții private. (**Traducerea noastră**)

THE PUBLICIST WORK OF VALERIU ANANIA

Constantin Petrea
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:The publicist Valeriu (Bartolomeu) Anania has the merit of having become a voice of the context he lived and written in, so that the subjects he dealt belong on one side to the social dimension and on the ecclesiastical one on the other side. The present paper aims at analyzing the publicist work of the author trying to identify a constant of his dealing with these texts, keeping in mind the different moments of their writing. The journalistic itinerary of the writer is defined through three great stages of writing: the 1957-1960 period, the 1964-1974 period or the American period and the post-American period. The texts he published in the over 50 years of publicist activity show a consistent writer, concentrated, as normally, on the current problems of the Church, but equally preoccupied with the cultural context of the time he lives in. From the technical, critical and inflexible language, specific to an impersonal observer and up to his language dominated by pathos and artistic self-confidence, the publicist work of Valeriu Anania can be placed in the niche zone of the publicist works of the time through the dealing with the social and ecclesiastical challenges not only from the point of view of a persona non grata (followed by the state organizations or emigrant in America), but also from the point of view of the man of culture. The work also aims at analyzing the "publicist" preoccupations which do not fall under the incidence of the publicist text in the classical meaning of the word. With few exceptions, the texts have a powerful eclectic character from the point of view of the discourse construction, a sign that the author was not interested in a discipline of writing the publicist text, but more in a coherence of the ideas that he would develop in these texts. What remains important is the fact that such a writer as Valeriu Anania, who has sharpened his pen in almost all the literary genres, brings a valuable contribution through the publicist writing not only to the clarification of his personal bibliography and the social context of the time, but also to the reading of his own literary work.

Keywords: publicistic writing, emigrant, discourse, ecclesiastical

În cele peste patru decenii de activitate publicistică 1956-1998 Valeriu Anania și-a conturat profilul unui publicist redutabil care a abordat, în contexte diferite, o paletă largă de probleme fixate în arii tematice, genuri jurnalistice, abordări stilistice diferite. Deși exigența textului publicistic o cere, totuși publicistica lui Valeriu Anania nu adoptă un registru foarte diferit de cel al operei literare. Zecile de texte semnate de Valeriu Anania nu sunt doar simple modalități de diseminare a informației. Cele mai multe dintre ele devin expresii ale unor viziuni personale și ale unor interpretări pertinente și creative ale unor evenimente, fapte istorice și, de ce nu, elemente ale propriei biografii. Deși debutează timpuriu, la vârsta de 16 ani, în calitatea de elev la Seminarul Central, cariera de publicist a lui Valeriu Anania începe să se contureze abia începând cu 1956, când publică sistematic în revista Ortodoxia 21 de articole pe diverse teme de ordin interconfesional. Este momentul unei structurări a formei de expresie, a unui efort de a concentra informația evidențiind eforturile lumii creștine de a crea punți de conviețuire și înțelegere reciprocă. Calitatea acestor articole constă în capacitatea autorului nu numai de a sublinia evenimentele care marcau lumea creștină în perioada menționată, ci și în interpretarea contextualizată pe care acestea le oferă.

Perioada cea mai prolifică este fără îndoială cea din contextul emigrării autorului în America unde, pe lângă responsabilitățile administrative în cadrul Arhiepiscopiei Misionare Ortodoxe Române din America și Canada, este și redactor al revistei și almanahului *Credința* și al casetei de literatură *Noi*. Lectura cronologică permite sesizarea unor evoluții substanțiale

la nivelul formei de expresie și în același timp o puternică ancorare în problemele vremii ceea ce oferă textelor calitatea de texte publicistice. Perioada marcată temporal între 1965-1976 este și aceea în care textul publicistic părăsește tonul și caracterul distant și adesea protocolar, pentru a-l îmbrățișa pe cel subiectiv, persuasiv. Se trece astfel de la un text al logosului la un text al pathosului. Ne vom ocupa în cele ce urmează de analiza textelor publicistice ale autorului așa cum sunt ele însumate în volumele I, II[1]

În ***Volumul I,*** care cuprinde textele publicate între 1937 – 1976, inegalitatea calitativă a textelor rezultă și din circumstanțele redactării acestor care implică în mod necesar și un cititor căruia i se adresează autorul. Deși este structurat în două părți (debutul și atitudini) volumul oferă o diversitate tematică și de abordare considerabilă. Debutul creionează un condei promițător nu atât prin acuratețea informațiilor cât, mai ales, prin patosul spunerii. Poate că de atunci se contura în tânărul Valeriu calitatea de a mărturisi despre și pentru oameni. Două sunt figurile evocate aici și ambele din sfera literaturii. Despre *Camaradul Anton* cititorul poate avea o imagine de ansamblu meticulos ilustrată verbal într-un alt volum, de data aceasta al mărturisirii despre prieteni: *Rotonda plopilor aprinși.* Cel de-al doilea text din categoria debutului îl are în vedere pe Eminescu drept un reper perfecțiunii. De altfel, Anania nu-și va ascunde acest entuziasm, aproape exuberant, pentru Eminescu pe care îl va reliefa într-o altă creație de maturitate prin *Imn Eminescului*. Nota encomiastică a celor două texte ține, pe de o parte, de atmosfera specifică oricărui debut, dar, pe de altă parte și de nevoia unei generații de a-și identifica, fixa și proiecta modelele. Avem aici două modele; unul al universului personal și altul al celui național. Este de subliniat un lucru. Ambele notații asupra celor doi oameni sunt realizate într-o tonalitate a alienării: *„Jumătate din elevii clasei, fiind ocupați cu pregătirea serbării de Crăciun, n-au putut să vină la oră. La plecare a exclamat: -Îmi pare nespus de rău că, cel puțin în ultima oră, n-au venit toți camarazii mei…" (Camaradul Anton); „Astfel Eminescu și-a purtat existența în mijlocul unei lumi de care se simțea străin" (Conștiința existenței terestre a lui Eminescu).* Să fi fost întâmplătoare această alegere și acest sentiment? Apariția de mai târziu a romanului *„Străinii din Kipukua"* și a poemului *„Imn Eminescului"* va confirma afinitatea scriitorului atât pentru valorile românești pe care le considera sacre, dar și starea de permanent provizorat resimțit la nivelul propriei existențe.

A doua parte a primului volum cuprinde o lungă perioadă de activitate a publicistului care deseori este dublat de scriitor și uneori de statutul de monah. Un număr de 21 de articole, de altfel și primele în ordine cronologică revelează un gazetar cu mână formată, consecvent cu rigoarea textului gândit spre a reflecta realitatea eclezială. Vorbim de texte publicate în anul 1956-1958. Cum bine se știe, contextul politic al României de atunci nu era deloc prietenos cu „elementul" eclezial în spațiul public. Cel mult, textele unei reviste oficiale, cum era Revista *Ortodoxia*[2], se limitau la aspectele generale ale vieții ecleziale, reliefarea unor relații cordiale între stat și biserică ori studii teologice ce puteau fi receptate de un cititor specializat. Ceea ce înseamnă că impactul publicațiilor asupra unui public mai larg era restrâns da capo. Din acest punct de vedere este interesant că monahul Bartolomeu, director al bibliotecii patriarhale în acel moment, evită să vorbească, sau cel puțin să publice texte care să vizeze situația internă a Bisericii Ortodoxe Române. Preferă să se limiteze la expunerea unor probleme de ordin extern și general ale Bisericii creștine de pretutindeni care vizau unitatea creștină, canonicitatea bisericilor de altă confesiune decât cea ortodoxă precum și aspectele care frământau în contextul social, cultural și politic al anilor '50 bisericile creștine. Sub lupa monahului cad realitățile care țin mai degrabă de diversitatea lumii creștine cu speranța unei viitoare unități.

[1]Valeriu Anania*, Publicistică, vol. I, II*, prefață de Ovidiu Pecican, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;
[2]Revista Ortodoxia este o publicație oficială a Bisericii Ortodoxe Române, cu apariție trimestrială ce tratează teme teologice de ordin interortodox, interconfesional și interreligios.

Cultele neoprotestante și protestantismul anglican sunt, în viziunea autorului, viitoarele candidate la o masă a reconcilierii în care să se restabilească măcar o cale a dialogului interconfesional. Discursul diplomatic bisericesc tipic pentru uzanțele revistei Ortodoxia, scrisul monahului Bartolomeu dezvăluie și o capacitate a slujitorilor Bisericii, la nivelul cel mai înalt, de a depăși barierele instituționale și de a manifesta deschidere spre zone culturale și religioase mai puțin accesibile. Aceste elemente de culise constituie partea personală a acestor texte care nu se citesc fără un anumit deliciu. Edificatoare în acest sens sunt textele dedicate întâlnirilor episcopilor protestanți din Occident și America cu înaltele fețe bisericești ale Ortodoxiei Ruse. Limbajul de lemn al declarațiilor bilaterale este subtil garnisit cu relatarea unor aspecte senzaționale pentru un protestant Occidental: vânzarea unor cantități impresionante de lumânări, pomenirea numelor ierarhilor de mai multe ori în cadrul slujbelor, strălucirea și fastul slujbelor ortodox-răsăritene și, nu în ultimul rând, mulțimea mare de credincioși prezenți.

O altă realitate care atrage atenția admirativă a autorului este organizarea monahală a protestanților din Occident. Privind retrospectiv, este de apreciat deschiderea manifestată de un călugăr ortodox față de comunitatea fraților de la Taizé organizați în jurul Fratelui Roger, de comunitatea surorilor din Darmstadt, de cea a surorilor de la Pomeyrol și aceea a Comunității de la Grandchamp. Structura de rezistență a acestor comunități, fără o apartenență canonică certă (așa cum ar fi obișnuit să gândească un creștin răsăritean) constau în practicarea, în diverse forme, a celei mai înalte virtuți: Iubirea. Toate aceste comunități contează și există în jurul slujirii aproapelui, prin sacrificiu personal și renunțare necondiționată la sine. De altfel ele se nasc din această nevoie de a răspunde unor nevoi stringente ale unei societăți aflate în pragul disperării din cauza celui de-al Doilea Război Mondial. Ceea ce constituie o diferență majoră în comparație cu monahismul răsăritean, așa cum observă autorul, este drumul invers prin care aceste comunități ajung la același răspuns al iubirii. Fără să îmbrățișeze o tradiție clasică a monahismului, voturile monahale vin aici dintr-o conștiință socială mai mult decât dintr-una ritualică. Ceea ce înseamnă că vorbim de un monahism implicat social sau de o aducere a „unei prezențe în lume a lui Hristos prin cei ce s-au dedicat Lui și binelui social”.[3] Este, poate, o conștiință pe care Biserica Ortodoxă Română o trăiește în mod evident în secolul XXI, deși, discret a experimentat-o dintotdeauna.

Câteva dintre articolele *Ortodoxiei* din 1956-1958 surprind și dinamica socio-culturală a vremii. Descoperirea vestigiilor de la Qumran, violențele de la Istambul, Descoperirea Gabaonului, Centenarul Bisericii Protestante nu sunt decât câteva evenimente majore care suscită interesul lumii creștine și pe care le inventariază, în texte diferite, autorul. Interesantele și documentatele articole despre documentele de Qumran dezvăluie cunoștințele minuțioase ale unui monah care, nu de mult, și-a redactat și susținut lucrarea de licențiat în teologie cu tema *Misterele orientale și creștinismul.*

Nota distinctivă a textelor din această perioadă este aceea a căutării unor linii de expresie a credinței în Hristos comune pentru toate confesiunile creștine care experimentau în această perioadă practica dialogului, a comunicării interconfesionale cu scopul realizării comuniunii. O replică potrivită pentru toată această dinamică cultural-religioasă surprinsă în articolele din 1956, este aceea rostită de profesorul de Noul Testament de la Universitatea din Kiel, W. Marxen la în timpul conferinței de la Hamburg, din 9 și 10 iunie 1957: *„Cărei confesiuni îi dă dreptate Noul Testament?”*[4] În ciuda acestor frământări , care au rămas la fel de vii și astăzi, autorul conchide, la finalul fiecărui articol, că marele câștig al tuturor acestor evenimente, fie că ne referim la întâlniri la nivel înalt, fie că vorbim despre descoperiri arheologice, este acela al apropierii interconfesionale, și desigur al superiorității ortodoxiei.

[3]Anania, Valeriu, *Opera literară, VIII, Publicistica*, vol. I, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p.74;
[4]Anania, *op.cit*, p. 97;

Un al doilea segment important și diferit din colecția *Atitudini* este cel reprezentat de perioada în care monahul Bartolomeu este trimis de patriarhul Justinian Marina în cadrul Arhiepiscopiei Misionare Ortodoxe Române din America și Canada în calitate de secretar eparhial, consilier cultural, secretar general al Consiliului bisericesc, director al Cancelariei eparhiale, director al Departamentului Publicațiilor, reprezentant la relațiile inter-bisericești. În acest contextul cu totul nou care cerea nu doar un curaj deosebit și o maturitate pe măsură, ci și un plan de acțiune bine definit, autorul scrie articolul-program al revistei *Credința,* oct.-nov. (6-7) 1965 intitulat *Misiunea noastră*, în care, contrar titlului, nu sunt enunțate principii ale misiunii pe care o va avea Episcopia Misionară, ci un apel la unitate. Textul debutează cu un izbitor parfum arghezian semn că publicistul apelează la farmecul limbii și la iscusința artistică pentru a cuceri cititorul. Tonul este irenic, în spiritul și cu limbajul evanghelic pe de o parte și cu cel al tradiționaliștilor români pe de alta. E mai degrabă o mărturisire de suflet decât o definire clară a unor principii diriguitoare pentru o nouă misiune în organizarea Episcopiei Ortodoxe din America. Textul accentuează starea de fapt a românilor din America și Canada aflați între două autorități: cea episcopului Valerian Trifa aflat sub jurisdicția Bisericii Ortodoxe Ruse și, mai târziu, sub oblăduirea Mitropoliei Ruse autocefale și cea a episcopului Victorin Ursache reprezentant al Patriarhiei Române. Aici autorul are o exprimare strategică la nivelul sensului atunci când explică în ce fel reactivata Episcopie Misionară își va menține independența față de București: *„Autonomia noastră administrativă și economică se întregește cu dependența noastră spirituală față de Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, dependență care e granița credincioșiei noastre față de spiritul sobornicesc al Bisericii celei adevărate."*[5] Așadar ceea ce înțelege cititorul este faptul că independența administrativă, care desigur că o include pe cea economică, este „întregită", garantată, numai în perspectiva unei unități canonice cu „biserica mamă". Limbajul folosit de Valeriu Anania pe tot parcursul acestui demers persuasiv este unul orientat spre pragmatic. Scopul este acela de a demonstra și convinge cititorul de necesitatea ca ortodoxia românească din America și Canada să se reconecteze cu Biserica Ortodoxă Română.

Ocolind, cel puțin aici, cu delicatețe spinoasa problemă a fracționării comunității românilor din America, autorul accentuează ideea unei cvasi-independențe a Bisericilor Ortodoxe pe teritoriul american. Modelul propus și susținut ulterior ar fi însemnat o independență administrativă și o dependență canonică de Biserica etnică. Acest curent de idei va înfrunta și de aici înainte tendința Bisericii Ruse/Mitropoliei de a deveni singura Biserică autocefală din America. Conținutul articolului continuă prin reiterarea valorilor românești pe care orice înstrăinat de țară trebuie să le poarte în suflet și șansa de a trăi într-o țară *„care ne-a îmbrățișat cu generozitate și ne adăpostește cu înțelepciune"*.[6] Articolul se încheie prin apel la înțelepciune și înțelegere reciprocă, dar și prin invitația de a citi paginile publicației sub îndemnul: *„Citește revista cu dragoste și cumpănește-o cu nepărtinire."*[7] Stilul de secol XVI, cronicăresc și cucernic, cu care se încheie articolul trădează o nevoie personală de a se asigura de succesul mandatului cu care venise în America. Nu era vorba doar de un succes instituțional, dar, la nivel uman, reprezenta un pariu cu sine pe care trebuia să-l câștige. Nota puternic tradiționalistă a *Misiunii* va justifica ulterior preferința autorului pentru promovarea valorilor românești în spațiul american prin articole în care va omagia scriitori, evenimente, tradiții și obiceiuri venite dinspre răsăritul de dincolo de ape. Dorul va fi sentimentul care va lua toate formele de exprimare și care va canaliza toate eforturile publicistului de a trasa o linie de demarcație, cel puțin la nivelul cultural, între proteica și eclectica Americă și românii din exil. În șirul acestor articole publicate în *Credința* unele sunt fie dedicate unor personalități cum este Tudor Arghezi, Constantin Brâncuși, Mircea Eliade, Justinian Marina,

[5]Anania, *op.cit.,* p. 138;
[6]ibidem;
[7]ibidem;

fie unor evenimente fundamentale pentru tradiția românească: reprezentații artistice, conferințe, manifestări care să justifice prezența românească în diaspora. Este suficient să ne oprim asupra conținuturilor celor 32 de articole din perioada '66-'69 ca să înțelegem că nota naționalist-nostalgică este cea care definește profilul unui scriitor dominat de interesul pentru specificul național în contextul unei globalizate societăți americane. Nu lipsesc nici textele ironice la adresa unor personaje ale vieții publice care, în viziunea autorului, au devenit oportuniști de ocazie ai sistemului: *Quo vadis, Impostorul.*

Paginile de jurnal organizate pe formatul a trei mici secțiuni, sau „triptice", *pagini de jurnal, aquaforte și marginalii,* sunt scurte însemnări ale unor fapte aparent banale care sunt prezentate într-o manieră reflexivă constituite într-un repertoriu de confesiuni, comentarii, analize și interpretări. De altfel această structură de adaosuri la jurnal nu este singulară. Ea este întâlnită și în *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt și reprezintă o modalitate de a exprima în mod variat, dar unitar o anumită perspectivă asupra contextului cultural.

Paginile de jurnal sunt însemnări lapidare, flashuri puternic infuzate emoțional, un mod de rezistență prin identitate la aerul american, recuperări ale unor întâmplări personale sau trimiteri la personalități ale lumii culturale românești: Brâncuși, Ionel Perlea, Vasiliu Birlic. Nota emoțională predomină și reiterarea simbolului mărțișorului românesc precum și a zgomotului greierilor creionează un drum interior al dorului pe care de altfel Valeriu Anania îl evocă într-un articol distinct. Acest du-te vino al propriei ființe prin momentele distincte marcate în caseta de literatură nu sunt altceva decât oportunități de înțelegere a omului Anania așa cum observa Doina Pologea: *„Prin vitraliile scrisului gazetăresc se vede omul Anania, se poate reconstrui o biografie interioară, profilul moral și spiritual al unei personalități de marcă, sunt pagini care redescoperă un sens al solidarității umane."*[8]Nu mai puțin adevărat este și faptul că însemnările personale din aceste *pagini de jurnal* au și calitatea de a defini, tocmai prin alternanța tonului, *„un Valeriu Anania debusolat de ineditul unui univers complet străin experienței sale anterioare și mai ales propriilor convingeri și resorturi ontologice interioare. „Americanismul" jurnalului său se poate resimți doar ca reacție extremă de inadaptabilitate, de perpetuă mirare și vag disimulată iritare față de universul în care se vede nevoit să fiinţeze fizic."*[9]Redescoperim aici efigia protagonistului din romanul ***Străinii din Kipukua.***

Aquaforte însumează o serie de considerații cu privire la pulsul cultural românesc, manifestându-și marea admirație pentru Ana Blandiana, dar și dezacordul pentru formele hibride ale teatrului prezente la Festivalul Național de Teatru din țară, afișează un discurs polemic la adresa lui Șerban Cioculescu pe care îl ironizează fin pentru sincopele de cultură teologică și în general este atent la toate evenimentele culturale care au menirea să abolească miile de kilometri care-l despart de spațiul în care greierii din lunca Păiencii cântau atât de frumos. În mod surprinzător, fragmentele din cea de-a doua secțiune dezvăluie un discurs critic, pertinent, capabil să-și ancoreze argumentele și punctele de vedere la granița dintre literatură și teologie. Nu-și poate ascunde dezamăgirea nici pentru lipsa de receptare a poemului dramatic Miorița, pe care un „mititel", semnatar al unui articol din revista *„Teatru"* (1969) îl desființează printr-o epigramă cu atac la autor și ia atitudine fermă, aducând în apărarea sa pe marele Sadoveanu în ceea ce privește ortografia cuvântului Dumnezeu. Aquaforte este poate punctul forte, central, liant între stările personale concretizate în gânduri răzlețe și comentariile punctuale pe care le va dezvolta apoi în *Marginalii*. Dar „publicistul de peste ocean nu era – și nici nu se considera – un critic literar, toate demersurile sale în acest

[8]http://www.upm.ro/jrls/JRLS-11/Rls%2011%20B1.pdf, *From beyond the waters, diary pages, chronicles, attitudes*, în *Journal of romanian literary studies*, Issue no. 11, 2017, p. 862;
[9]http://www.tabor-revista.ro/pdf/10836.pdf, Lucian Bâgiu, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte (2000)*,în revista *Tabor*, nr.1, aprilie 2011.

sens fiind apreciate strict ca tentative culturale…"[10]. Textele acestei secțiuni se opresc cu dedicație precisă asupra unor scriitori și operele recente publicate: Marginalii cuprinde scurte recenzii ale unor cărți apărute în țară sau peste ocean: Adrian Marino, Modern, modernism, modernitate (1969), Mircea Eliade, Mihai Niculescu, Fantastic Tales (Londra, 1969), Michael Veshia, Monodies of a Troglodyte (Philadelphia, 1969), Leonida Plămădeală, Trei ceasuri în Iad (1970) *(„Am citit și mi-am zis: Iată o carte extraordinară",* p. 280; romanul a cunoscut, până în 2004, patru ediții), George Uscătescu, Thanatos (Madrid, 1969), („…o poezie a dorului de țară, a vibrației pe orizont, o poezie care se refuză contemplației și se angajează dramatic", p. 289), Ștefan Baciu, poet în Ukulele (Honolulu), responsabil al antologiei Tres poetas jovenes de Rumania (California, 1969) ce îi cuprinde pe Ion Alexandru, Marin Sorescu, Dumitru Țepeneag Dumitru Micu, Estetica lui Lucian Blaga (1970), Constantin Noica, Rostirea filozofică românească (1970). Ele devin scurte recenzii în care punctul de vedere este mărturisit mai degrabă din perspectiva românului aflat departe de țară, cu trimiteri la spiritualitatea de a acasă și cu recomandări pentru ceea ce lipsește spațiului cultural. Ele nu sunt texte critice în sensul autentic al cuvântului pentru că, dincolo de corpul de text, Valeriu Anania mai vede ceva: spiritul lui.*„Complementar lui Aquaforte, Marginalii probează interesul autorului pentru tot ceea ce însemna carte românească în limitroful spaţiu al Detroitului anului 1970."*[11] Numai acest mănunchi de scriitori, chiar dacă nu din același spațiu cultural, ne oferă o perspectivă asupra modului de a face cultură a autorului.

De la început trebuie spus că prezența arhimandritului Bartolomeu în America nu a fost considerată de bun augur de către cei care contestau regimul de la București. Și nu erau puțini. Astfel încât experiența străinătății s-a transformat rapid într-un sentiment al însingurării. Textele publicate în acest context au particularitatea de a deveni nu doar o justificare a prezenței sale pe tărâmul american, dar și un mijloc de a promova mandatul cu care fusese însărcinat de către Patriarhia Română. Teza conform căreia prezența unui prelat cu mandat de a (re)organiza viața eclezială în spațiul occidental sau american nu ar fi fost decât o mână prelungită a Securității se conturează și în cazul acesta, mai ales în măsura în care există studii care ilustrează această idee. În volumul de studii *Istorie si societate, vol II,* autorii consideră că ierarhii și oamenii cu funcții importante în Biserica Ortodoxă Română erau folosiți de regim „în politica de propagandă, subversiune ideologică, dezinformare și influențare a Exilului."[12] Mai mult numele Anania este amintit aici ca făcând parte din șirul prelaților care au avut misiunea de a influența Exilul în sensul revenirii în sânul Bisericii Mamă: „Dintre cei care erau trimiși în Occident de către D.I.E. , cei mai cunoscuți sunt Valeriu (Bartolomeu) Anania (…), Nicolae Corneanu (…)- care și-a recunoscut colaborarea cu Securitatea -, Antonie Plămădeală (…), Nifon Mihăiță (…), Victorin Ursache, ierarh al B.O.R. în SUA și Canada între 1966 – 2001 și arhiepiscopul Teofil Ionescu din Paris."[13]
Cât privește scopul precis pentru care Valeriu Anania este trimis în America, acela de a reorganiza Episcopia Misionară, reiese atât din publicistica și Memoriile sale, dar este și confirmat într-o amplă lucrare *Episcopia Ortodoxă Română din America: Prima jumătate de secol, 1929-1979.* În istoria acestei episcopii Valeriu Anania joacă un rol foarte important atât prin apariția sa surprinzătoare în data de 9 ianuarie 1966, cât și prin numeroasele atitudini pe care le va lua față de nevoie de revenire a Episcopiei Misionare sub jurisdicția Patriarhiei Române. Cert este că perioada 1966-1974 este una suficient de zbuciumată și de marcată de disensiuni astfel încât istoria personală a arhimandritului Valeriu Anania să devină tot mai greu de descifrat. Argumentele pro și contra atitudinii sale sunt numeroase. Condițiile

[10]Beatrice, Știr, *Valeriu Anania – Publicistul*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011, p. 107;
[11]ibidem;
[12]Cheptea, Stela (coordonator), Cîrstea, Marusia (coordonator), Dumitrescu, Horia (coordonator), *Istorie si societate vol II,* Editura Mica Valahie, București, 2011, p. 306.
[13]Ibidem

misterioase în care este trimis în America au suscitat și încă suscită comentarii. Așa cum am prezentat mai sus ise vehiculează ideea unui tandem D.I.E. – Patriarhia Română prin care să se asigure o comunicare eficientă între statul român comunist și Exil. Este greu de admis că un fost deținut politic, cu un dosar „greu" de care nu va scăpa până la căderea comunismului, să fi plecat pe tărâm american doar cu o aprobare „părintească" din partea patriarhului Justinian. Condițiile obiective ale plecării trebuie căutate în altă parte decât în paginile Memoriilor, din simplu motiv scrierile memorialistice eludează uneori părți importante de realitate. Arhimandritului V.A. i se reproșează atitudinea incisivă în spațiul American care s-a soldat cu ruperea Episcopiei și ctitorirea unui „nou început"[14] în viața Episcopiei. Există mai multe voci care conturează tot mai mult această teorie pe care o vom prezenta, față în față cu studii și teorii dezincriminatoare tocmai pentru a păstra echilibrul unui astfel de demers oferind posibilitatea unor concluzii lipsite de patimă. Poate că în viitor, pe baza unor documente ce încă nu au fost cercetate se vor putea spune, *sine ira et studio,* mai multe despre mecanismele care au stat în spatele tuturor faptelor.

Pe de altă parte nu se poate pune sub tăcere noblețea de care dă dovadă atunci când situația îi este favorabilă pentru obținerea demnității de episcop. Preferă să facă o alegere înțeleaptă și corectă pentru Biserică prin alegerea lui Victorin Ursache ca Episcop al reînființatei Episcopii Misionare sub jurisdicția Canonică a Patriarhiei Române.

Rolul major pe care îl va juca Anania în acest mozaic de opinii, ambiții și realizări se va concretiza în efortul său jurnalistic și diplomatic. De altfel pe lângă articolele pe care le va publica, se pare, doar ca să mențină vie o „foaie" prin care se legitima prezența românească sub oblăduirea Patriarhiei de la București si ca o replică la *Solia* revista oficială a Episcopiei condusă de Valerian Trifa. Textele mai au și meritul de a însemna fugitiv câte o „felie de viață" din multele întâmplări pe care le reține autorul și, din această perspectivă, ele devin mai degrabă însemnări personale, o addenda la Memorii, decât articole de revistă în sensul stric al cuvântului. Micile răutăți la adresa unor incompetenți sau impostori rezidenți sau vizitatori ai Americii, de la prelați până la obișnuiți ai zilei, sunt echilibrate cu omagii aduse unor scriitori și oameni de cultură adesea neluați în seamă de critica de specialitate. Este vorba de George Uscătescu, Ștefan Baciu, Ioan Cârjă.

Din postura de străin, dar nu exilat, așa cum o va mărturisi[15], Valeriu Anania devine un susținător entuziasmat al valorilor românești ceea ce-l va determina să se situeze în zona riscantă a idealizării, specifică tradiționaliștilor de tip ortodoxist. Perioada interbelică avusese privilegiul unor polemici pe tema conceptelor românism și ortodoxism. Nu este momentul unei prezentări detaliate a subiectului, dar este important să amintim că ortodoxismul lui Nichifor Crainic devenise deja o teză susținută și de alte voci importante ale anilor '30 (Dumitru Stăniloaie, Radu Dragnea). Este interesantă în acest sens, percepția asupra termenilor românism, identitate etnică și ortodoxie așa cum este ea dezvăluită în studiile și polemicile vremii pornind de la pozițiile lui Nichifor Crainic, Constantin Noica, C. Rădulescu Motru, Dumitru Stăniloaie care dezbat ideea unei rădăcini culturale tributare spațiul bizantin, oriental și în consecință ortodox. În articolul *Întoarcerea la rădăcini* el mărturisește această nevoie a contextului anilor 60 de „a reconsidera" și „revalorifica" „moștenirea culturală" sau întoarcerea „către rădăcinile sufletului românesc".[16] Pretextul pentru reiterarea acestor idei îl constituie concertul susținut de corul Madrigal peste ocean care a adus publicului românesc, dornic de aerul de acasă, dar și celui american o mostră de autenticitate și valoare artistică românească concretizată în „muzică preclasică occidentală, Scurta Liturghie a lui Palestrina,

[14]Gerald J. Bobango, *Episcopia Ortodoxă Română din America: Prima jumătate de secol*, 1929-1979, traducere de Pr. Ionuț Tudor Maerean, The Romanian Orthodox Episcopate of America, Grass Lake, Michigan, 2014, p. 338.
[15]Anania, *op.cit.*, p. 200;
[16]idem, p. 208;

colindul popular românesc, stihira bizantină, hora veche şi bocetul ritual."[17] În acest context Madrigalul reprezenta o contrapondere la procesul de „fascinantă *modernizare*"[18]pe care îl promovează lumea occidentală şi pe care l-ar fi vrut adoptat şi critica de la Bucureşti în virtutea unei sincronizări cu Occidentul. În opinia autorului Madrigalul vine cu un ingredient care însumează şi recalibrează toate valorile inconfortabile pentru lumea de după august 1944 şi pe care îl identifică în „românismul artei lor" care ar da dreptul românilor de a „deveni universali"[19]. Se reia aici o teză vehiculată în spaţiul cultural interbelic conform căreia dacă identitatea naţională este produsul contextelor istorice, românismul care are în alcătuirea lui componenta etnică şi ortodoxia, are deschiderea spre diversitate prin universalitatea funciară ortodoxiei. Valeriu Anania sesizează deci ceea ce un studiu recent confirmă că „spre deosebire de catolicism (occident n.n) care universalizează ceea ce este local, ortodoxia localizează ceea ce este universal."[20] Cu alte cuvinte specificul naţional, rădăcinile de care face vorbire autorul se referă în primul rând la latura ortodoxă a culturii româneşti înţeleasă ca o construcţie dinamică, aptă să asimileze elemente străine, dar care-şi păstrează identitatea poporului român. Lucrarea „*Anii treizeci. Extrema dreaptă românească"* al lui Zigu Ornea lămuresc într-o mare măsură dinamica acestor teorii contrare modernismului şi modernităţii care se vor relua, subteran, şi după anii '50 în virtutea unei nevoi implicite de legitimare şi identificare naţională. Identitatea etnică şi ortodoxia ca suport legitim pentru structura culturii române începuseră să redevină teme actuale mai ales pentru românii refugiaţi din calea regimului totalitar. Este explicabil de ce Mişcarea Legionară devenise atât de fascinantă mai ales pentru tinerii anilor

Un *Cuvânt înainte* care deschide primul număr al revistei *Noi* din ianuarie 1970 dezvăluie o altă manieră de scriere prezentă şi în alte texte, caracterizată de un anumit tip de vanitate personală. Uneori scrie doar pentru meşteşugul scrisului cu aerul că mesajul se adresează strict unui grup de iniţiaţi. Amestecul de registre, alternanţa limbaj alegoric-limbaj concret e de natură să creioneze profilul psihologic al unui om aflat în impasul singurătăţii. Titlul articolului are tocmai acest rol compensator de care avea să dea socoteală un an mai târziu, în nr. 9 al revistei, explicându-i valenţele pe de o parte semantice, iar pe de altă parte psihologice. Geneza acestui *Noi* se naşte dintr-o umilitoare stare de singurătate şi dintr-o nevoie de a-i cuprinde pe toţi care, într-un fel sau altul, suferă de dureroasa constatare că *„Trebuia să ne fi dat seama că dintr-o societate plecaserăm şi în ceastălaltă nu aveam ce căuta."*[21] Alienarea dar şi neputinţa de a se integra, sau poate refuzul de a fi integrat, îşi găsesc forma sublimată de exprimare în aceste articole confesive care au şi meritul de a ilustra poziţia autorului cu privire la condiţia scriitorului în Exil. Un exil pe care de altfel nu-l recunoaşte nu doar din perspectiva propriei persoane, ci şi din aceea a Bisericii din care face parte aşa cum mărturiseşte, fără echivoc, în 1972 în articolul *Cine loveşte Exilul* : *„Trebuie să precizăm, de la bun început, că pentru noi, ca Biserică, termenii de exil şi ne-exil nu există. Exilul e o noţiune politică. Biserica e una religioasă."*[22]Desigur, în retorica unor articole care atacau făţiş Episcopia de Vatra se poate înţelege de ce autorul se dezice de conceptul de *Exil,* un cuvânt care servea drept temelie a discursului de cealaltă parte a baricadei condusă de Valerian Trifa. Un număr foarte mare de articole publicate în răstimpul petrecut pe pământ american sunt dedicate situaţiei canonice a Episcopiei Misionare sau mai degrabă situaţiei canonice a Episcopiei de la Vatra care, rupând legăturile cu Patriarhia Română, pe care o

[17]idem, p. 209;
[18]ibidem;
[19]ibidem;
[20]Mona Mamulea, *Dialectica închiderii şi deschiderii în cultura română modernă,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 2007, p. 238
[21]Anania, *op. cit.,* p. 214;
[22]idem, p. 358;

considera aservită puterii politice, căuta o formulă de convieţuire canonică alăturându-se (încorporându-se) Mitropoliei Ruse.

Cu un conţinut foarte bine organizat şi bogat în argumente aceste texte reuşesc să seducă şi să convingă un cititor care, peste decenii, într-un cu totul alt context social, nu ar putea să se raporteze corect la situaţia de fapt în care se afla „ortodoxia americană" în anii 70 decât după un studiu aprofundat al fenomenului. Ne întrebăm cum reacţionau cititorii direct interesaţi, contemporani autorului care fie nu erau prea interesaţi de frământările Bisericii *„Unii preoţi de acolo şi mireni fruntaşi încearcă să se apere şi spun: asta e o treabă a Episcopului Valerian, pe noi nu ne priveşte, noi nu suntem angajaţi în ea"*[23] fie se aşezau la adăpostul unei tabere în funcţie de interes sau de confort. Eforturile de peste 10 ani ale arhimandritului Bartolomeu şi, global, disensiunile dintre cele două episcopii care au durat aproximativ 60 de ani demonstrează faptul că preconcepţiile, influenţele, elementul politic, real sau nu, infiltrat în problemele bisericii au condus la o scindare a comunităţii româneşti din America tocmai pe fundamentul care ar fi trebuit să-i unească. Tonul articolelor de atitudine este categoric, având aerul că adevărul se află incontestabil de partea Episcopiei Misionare şi capătă pe alocuri alura unor adevărate rafale de acuzaţii mergând până la asasinarea morală a opozantului. Desigur ţinta era Valerian Trifa pe care Valeriu Anania îl schiţează drept un personaj duplicitar, nelegitim şi, foarte grav, fără hirotonie canonică. Avea să declare: „*"Valerian Trifa nu avea hirotonie validă, nu avea succesiune apostolică, nu era posesor al harului dumnezeiesc, prin urmare avea toate calităţile, în afară de una singură pur şi simplu nu era episcop"*[24] Declaraţia a fost dezminţită şi atunci dar şi la ani distanţă atât de Episcopia de la Vatra cât şi într-un drept la replică recent, din 2011, în care P.C. Pr. Dr. Remus Grama, Consilier Relaţii Externe al Episcopiei Ortodoxe Române din America că: *„Episcopia Ortodoxă Română de la Vatra Românească, care - după 1947 - a fost singurul segment necontrolat de comunism al Bisericii Ortodoxe Române, respinge acest neadevăr, oricât ar fi de neconfortabil pentru unii. Precizăm că, în anul 1964, moment la care se referă memoriile ierarhului clujean, Arhiepiscopul Valerian D. Trifa era deja membru al Sfântului Sinod al Mitropoliei Ruseşti din America, fiind aşadar Ierarh al acestei Biserici canonice, recunoscute de SCOBA. Personalitatea sa a fost re-evaluată şi de istoriografia teologică românească prin marele istoric Pr. Prof. Dr. Acad. Mircea Păcurariu, în Enciclopedia Ortodoxiei Româneşti* ."[25]

Poate că această acuzaţie despre care autorul vorbeşte în ***Memorii***, nu ar fi fost atât de iritantă, dacă nu s-ar fi completat şi cu „dezertarea" lui Trifa din sânul Bisericii Ortodoxe Române, păcat care nu i se va ierta aproape niciodată, în ciuda eforturilor de reabilitare a numelui său după căderea regimului Ceauşescu. Se explică în acest caz două lucruri: ce anume genera aversiunea arhimandritului Bartolomeu exprimată în texte, în nume personal, faţă de Episcopul de la Vatra şi care era de fapt adevăratul motiv pentru care Valerian Trifa prefera jurisdicţia canonică a Mitropoliei Ruse celei de la Bucureşti, ştiut fiind că ambele într-o măsură sau alta, aveau ca ambianţă acelaşi regim restrictiv şi agresiv. Deci Valerian Trifa îşi rezolva canonicitatea Episcopatului său prin aderarea la un sobor arhieresc canonic constituit şi se punea la adăpost de intruziunile regimului politic comunist de la Bucureşti. Problema legitimă pe care o reiterează Anania este aceasta: *„Afirmând că Biserica din România nu e liberă să facă ce vrea, Episcopul Valerian tinde să dea şi «Răspuns la o întrebare». Dar noi i-am pune alta: este sau nu este Patriarhia Moscovei liberă?"*[26]

---

[23]idem, p. 347;
[24] Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, Iaşi, 2011, p.369;
[25]https://www.roea.org/editorial.html, *De Mortuis Nihil Nisi Bonum (Speak Only Well of the Dead)* (A response to an article published in the Mitropolia Banatului Review, sent on July 27, 2011), by V. Rev. Fr. Dr. Remus Grama, consultat în data de 3 ianuarie 2017;
[26]Anania, *Opera literară, VIII, Publicistica, vol. I, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008,*, p. 350;

Studiul amplu *Impasul Ortodoxiei în America (Orthodoxy in America today)*, publicat în *Calendarul Credința* 1971, cu mențiunea autorului că *„opiniile îi aparțin autorului și că ele, deci, nu angajează Biserica din care el face partea”*[27] descrie cu lux deamănunte situația delicată în care se afla ortodoxia românească în anul 1970. În acest an pentru ortodoxia rusă din America se făcuse un pas deosebit de important prin care patriarhul Alexei recunoștea statutul de Biserică autocefală Mitropoliei Ruse de pe teritoriul american. Două situații deranjau însă: statutul de autocefalie era recunoscut unilateral doar de către Patriarhia Rusă, fără acordul celorlalte biserici autocefale și, mai ales, fără acordul Patriarhiei ecumenice și acest statut presupunea și ideea că, pe temei istoric Mitropolia Rusă ar fi, în virtutea dreptului primului venit, Biserica Mamă a ortodoxiei americane. De aici și „dreptul” arogat de a încorpora alte comunități ortodoxe printre care și episcopia de la Vatra. Disensiunile și atacurile au continuat pe aceeași linie. Arhimandritul Valeriu Anania nu se oprea doar la ilustrarea motivelor de drept care ar fi cerut lui Trifa revenirea în sânul Bisericii de la București, ci continua și seria de discreditări la adresa episcopului pe care îl acuza nu numai de oportunismul de a fi primit de la ruși rangul de Arhiepiscop cu prețul pierderii independenței ca biserică națională, ci și de alte multe păcate ale tinereții. În articolul *Înțelegerea cea neînțeleasă,* din *Credința,* se aduc grele prejudicii de imagine unui Episcop în funcție care este acuzat fățiș de asasinat moral: *„Cel ce-și dă osteneala să urmărească evoluția ierarhică a Preasfinției Sale Valerian Trifa, poate vedea cu ușurință că fiece treaptă a parvenirii sale personale a fost urcată pe un asasinat moral. E lung șirul acestor asasinate…”*[28] Un alt articol din aceeași revistă, intitulat *Un nou asasinat,* în care Anania declamă atacurile publicației *Solia* la adresa *„Episcopiei noastre, a slujitorilor ei și, ceea ce e mai grav, a unor personalități bisericești culturale din Țară, care s-au aflat în trecere pe pământ american”*[29], aduce alte acuzații care fac trimitere la tinerețea lui Valerian Trifa care, în anul 1940, în calitate de comandant *„în centură și diagonală”* confirmă *„cu conștiința liniștită a teologului care avea să devină mai târziu «episcop»”* asasinarea lui N. Iorga și V. Madgearu.

Chiar dacă admitem că aceste declarații au fost făcute într-un context de tensiune diplomatică, de confuzie și rătăcire, ele nu pot fi socotite decât instrumente periculoase și „neortodoxe” similare cu cele ale regimului comunist. Acest atac usturător vine pe fondul criticilor aduse tinereții lui Trifa în calitatea lui de președinte al Uniunii Naționale a Studenților Creștini Români precum și înrolării lui în „Garda de Fier” context care-l eticheta drept antisemit și nazist.

Un articol din 1987 din celebra publicație New York Times, semnat de Ari L. Goldman, realizează o scurtă trecere în revistă a biografiei arhiepiscopului Valerian nevoit în pragul bătrâneții să înceapă un nou exil. Articolul surprinde totuși nuanțatul adevăr din spatele acestui eveniment al exilării. Ceea ce este cert este că Valerian (Viorel) Trifa fusese implicat în Mișcarea Legionară și că așa cum declarase deja recunoștea această fostă apartenență pe care o făcuse în virtutea conștiinței de a fi român: *"«I am not ashamed of my past at all,»' he said to an interviewer in 1973. «For those circumstances in that time I think that I didn't have any other alternative but to do what I thought to be right for the interests of the Rumanian people».'*[30] A recunoscut inclusiv că a militat împotriva evreilor *"He also admitted to editing an anti-Jewish newspaper and giving pro-Nazi speeches"*, da a negat că ar fi fost implicat în crimele pe care i le atribuiau dovezile deținute de Justiția Americană. Câte din aceste acuzații se susțin este dificil de spus mai ales în condițiile în care accesul la dosarele lui Valerian

[27]idem, p. 299;
[28]idem, p. 350;
[29]idem, p. 352;
[30]https://www.nytimes.com/1987/01/29/obituaries/valerian-trifa-an-archbishop-with-a-fascist-past-dies-at-72.html, consultat în data de 10 iunie 2017, *Valerian Trifa an archbishop with a fascist past dies at 72;*

Trifa. Există totuși certitudinea că, în 1980, arhiepiscopul Trifa, pierde cetățenia americană, este nevoit să se retragă din scaunul de la Vatra și să părăsească America în 1984, tocmai din cauza acestor acuzații. În spațiul public există însă informații, unele complementare, alte contradictorii despre evoluția și trecutul ambelor personalități, însă o judecată corectă nu poate fi realizată decât în lumina unor documente clare. O carte care vorbește despre mașinăriile pe care le instrumentau serviciile secrete din România, respectiv DIE, prezintă detaliat asaltul comandat de Nicolae Ceaușescu împotriva lui Valerian Trifa pentru a-l determina să colaboreze cu regimul. Este vorba de volumul *Orizonturi roșii,* publicată în anul 1986. Se insinuează și faptul că arhimandritul Valeriu Anania fusese trimis de către D.I.E., așa cum aminteam în paginile precedente, despre lucrarea *Istorie și societate, vol II,* tocmai cu scopul de a destabiliza Episcopia lui V. Trifa și a aduce sub autoritatea Bucureștiului emigranții români din America. Informația este preluată și în volumul *„Narcotice în cultura română"* semnat de Andrei Oișteanu care avansează ideea utilizării drogurilor, în speță a „drogului adevărului", pentru determinarea deținuților sau a informatorilor de a mărturisi „adevărul" despre alții sau despre sine.[31] Tonalitatea adesea apăsată a articolelor arhimandritului Bartolomeu nu lasă loc de interpretări. Sub pretextul misiunii încredințate de București (nu știm dacă doar din Palatul Patriarhal) grija și lupta pentru reînnodarea celor două facțiuni ecleziale din America se transformă și într-o regretabilă rafală de acuze împotriva omului Trifa. Și acest lucru are loc în condițiile în care ambii au avut legături cu Mișcarea legionară chiar dacă Valeriu Anania se va dezice de această implicare considerând-o o povară de care nu va putea scăpa toată viața. Deși ia atitudine risipind o uriașă energie pentru rezolvare situației canonice a românilor din America, Anania este nevoit să părăsească America în 1974 în urma chemării pe care i-o fac autoritățile din țară. În lipsa unor dovezi/documente clare se presupune că această nevoită revenire în țară, deși statutul său era acela de rezident permanent (green card), se datora unei încercări eșuate ale lui Anania de a prezenta americanilor rapoarte secrete cu privire la regimul comunist din România. *„Predecesorul lui (arhimandritul Victorin Ursache n.n.) fusese arhimandritul Bartolomeu Anania, un membru vechi al DIE, care fusese trimis în Statele Unite cu mult timp în urmă, pentru a prelua controlul publicației religioase Credința, pe care să o folosească drept instrument de influență. DIE însă l-a rechemat în 1974, din cauza unor rapoarte pe care intenționa să le înainteze Statelor Unite. Dacă s-ar fi întâmplat asta, folosirea înaltelor funcții bisericești, drept acoperire pentru ofițerii D.I.E., ar fi putut fi total compromisă, ceea ce Ceaușescu nu voia să se întâmple, dorind să rămână totul în cel mai absolut secret."*[32] Este și motivul pentru care D.I.E. îl cheamă în țară. O revenire pe pământ american va fi imposibilă datorită numeroaselor probleme pe care le va întâmpina în țară și care sunt expuse pe larg în ***Memorii***.

Unul dintre motivele pentru care va plăti în anii următori lui 1976 este și *Memoriu (în problema Transilvaniei)* pe care îl va trimite către Senatul Statelor Unite și în care susține cauza Transilvaniei în revizuirea hotărârii Conferinței de la Paris. *„În stilul său deja cunoscut, Valeriu Anania prezintă lucrurile în mod punctual, accentuând caracterul antirevizionist, dar pașnic, al manifestațiilor studențești, neîmpăcate cu recuperarea – de iure și de facto – a Transilvaniei la statul român"*[33]. Prin declarațiile sale din acest Memoriu care vor avea și un iz anticomunist: *„După lungi și anevoioase negocieri, studenții arestați au fost eliberați. Din câte cunosc eu, agresorii nu au fost niciodată arestați sau judecați. Doar mai târziu am aflat noi că cei care-i conduceau fuseseră destul de abili spre a se fi făcut membri ai Partidului*

[31]Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română,* Editura Polirom, Iași, 2014, p.499;
[32]https://www.scribd.com/document/70741450/orizonturi-rosii-pacepa, p. 143, consultat în data de 8 august 2018;
[33]Ioan St. Lazăr, *Tânărul Anania. „Îngerul cu barbă", -eseu biografic-,* cu o prefață de Constantin Cubleșan Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2014, p. 296;

Comunist.”[34] Anania va plăti prețul cuvenit însă textul a avut efectul scontat deoarece nici un dosar pus la cale de cercetătorii maghiar nu a ajuns pe masa Conferinței de Pace de la Paris.

Concluzii

Cel puțin comentând articolele primului volum de publicistică avem creionat portretul unui publicist care și-a înțeles menirea de a fi implicat în problematica culturală și socială a timpului său. Plin de nerv, tăios în declarații, sensibil în aprecieri, Valeriu Anania a fost omul și publicistul care a știu să îmbrace haina spațiului în care a scris, nu cameleonic și nici prin negarea originilor, ci dimpotrivă orientat tocmai spre promovarea acestora. Fie că a fost simplu observator al evenimentelor, fie că a fost implicat în desfășurarea lor, tonul discursului său, deși aprig și nepotolit pe alocuri, a fost întotdeauna tributar argumentului, rațiunii și mai ales activității de documentare. Această seriozitate intelectuală îl ferea de aproximări, de confuzii care ar fi putu servi pentru numeroasele voci contestatare un punct nevralgic gata oricând să-l discrediteze. Publicistica lui Valeriu Anania este o operă prin rândurile căreia nu poți să nu simți omul. Este un dosar de existență cu tot ce implică un astfel de document.

BIBLIOGRAPHY

Cărți

Anania, Valeriu, *Opera literară, VIII, Publicistica*, vol. 1, 2, cu o prefață de Ovidiu Pecican și cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008;
Anania, Valeriu, *Memorii*, cronologie de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, Iași, 2011
Bâgiu, Lucian Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006;
Cheptea, Stela (coordonator),Cîrstea, Marusia (coordonator),Dumitrescu, Horia (coordonator), *Istorie si societate vol. II*, Editura Mica Valahie, București, 2011;
Gerald J. Bobango, *Episcopia Ortodoxă Română din America: Prima jumătate de secol*, 1929-1979, traducere de Pr. Ionuț Tudor Maerean, The Romanian Orthodox Episcopate of America, Grass Lake, Michigan, 2014;
Lazăr, Ioan St., *Tânărul Anania. „Îngerul cu barbă”, -eseu biografic-*, cu o prefață de Constantin Cubleșan Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2014;
Mamulea, Mona, *Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă,* Editura Academiei Române, București, 2007
Oișteanu, Andrei, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură,* Editura Polirom, București, 2014;
Știr, Beatrice, *Valeriu Anania – Publicistul*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011;

Webografie

http://www.tabor-revista.ro/pdf/10836.pdf , retrieved on 16th October 2017;
http://www.upm.ro/jrls/JRLS-11/Rls%2011%20B1.pdf , retrieved on 16th October 2017;
https://www.scribd.com/document/70741450/orizonturi-rosii-pacepa, retrieved on 8th august 2018;
https://www.nytimes.com/1987/01/29/obituaries/valerian-trifa-an-archbishop-with-a-fascist-past-dies-at-72.html, retrieved on 10th June 2017;
https://www.roea.org/editorial.html, retrieved on 3th January 2017.

[34]Valeriu Anania, *op. cit*., p. 413.

WORLDS APART, WORLDS ENTANGLED: MIHAIL GRĂMESCU, BORGES AND QUANTUM PHYSICS

Corina-Maria David
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Mihail Grămescu's name will only strike a chord in the limited circle of Romanian science fiction literati. Needless to say, the genius behind his stories, the analytical mind and his intuitive flair remain confined to this particular group. However, thanks to the new lines of analysis – inter and transdisciplinarity, his work is finally revealing the mastermind behind. The present paper will analyse several of Grămescu's short stories in Aporisticon highlighting Borges's influence, as well as the writer's visionary mind in anticipating some of the new theories in quantum physics.

Keywords: multiverse, speculative fiction, quantum physics, new physics, imagined worlds

If Jorge Luis Borges's name needs no introduction, as he benefits from worldwide recognition, Mihail Grămescu's name is less fortunate as it only strikes a chord among a handful of Romanian science-fiction enthusiasts. The fairy godmothers that attended his birth made sure to endow him with everything but luck… He set sail among the stars at an early age, rather destitute and not famous enough.

Grămescu was born in a family of intellectuals as the son of Haralambie Grămescu (poet and translator) and Alexandra Beatrice Kiseleff (linguist and translator). He studied Physics and Chemistry, was an avid chess player and performed various odd jobs before becoming an established writer. His first volume of short stories, *Aporisticon,* published in 1981 was, of course, adjusted by the communist censorship committee who discarded several stories. Even so, the volume was well received by critics and readers and sold in a whopping 150,000 copies. The stories are not an easy lecture or leisure time alternative. The output of careful planning, brimming with references to Greek philosophy, New Physics and worldwide literature, the stories only unveil themselves to the readers trained in the referenced philosophies or authors.

The very few scholars and critics that turned their eye towards Grămescu noticed Jorge Luis Borges's (Argentinian writer) influence on the obscure Grămescu. (Aurel Cărășel mentions this). However, the influence was no secret at all, since Grămescu quotes the Argentinian writer in his stories: *Farmacopedie pentru inițiați (Calambur)* – (Trans.) *Enchantopaedia for the Cognoscenti (A Pun)* and uses the motif of the labyrinth quite a lot, the labyrinth being the trademark associated with the Argentinian writer.

If Grămescu's fame cannot be fully restored, it can, at least, be rekindled, and this is what the present paper aims at. By analysing some stories against the borgesian background and with reference to the New Physics concepts, we will eventually prove that there is no nationality when it comes to literary geniuses, that the modest Romanian literature does match the accredited universal one, and that what lies behind the stories is a sage and brilliant writer.

In the Introduction to Borges's *The Aleph and Other Stories,* Andrew Hurley appreciates that: "… in June of 1949 Borges brought out *The Aleph,* a collection of stories in the "fantastic genre", as Borges described it. But his dismissive, almost trivializing description of the stories – of the *treatment* of the stories, their membership in a sub-literary genre – failed to notice the seriousness of their themes: time and history, personal identity, human versus divine morality (or at least human ethics), "reality" versus "subjectivity", and the ground and role of literature itself."

(Borges: X). We do feel that the same could be said about Grămescu's short stories – he, too, deals with time and history, reality versus subjectivity or the crisis of personal identity. Given the historical and social background, the forceful implementation of a system that erases individuality and promotes uniformity, it is no wonder that visionary spirits like those of Grămescu's will struggle to preserve their sharpness. They are prone to collapse. Paradoxically, but tragically, we can say that communism itself functions like the wave function collapse in quantum physics: before communism all worlds and all possibilities exist; once it gains control, an individual's freedom, his possibilities of becoming and evolving collapse too.

There is one more common theory or concept that bridges the two authors and that is the multiverse one. Developed by Hugh Everett in 1957, the theory postulates that all possible past, present or future variations are real and are happening in other universes that coexist with ours. Everett's theory may sound similar to that of Heisenberg's (the one more easily accepted and embraced), but there are some major differences between the two. According to Heisenberg and the Copenhagen interpretation, all states of an object exist and are possible until an observer's acts of measurement interrupt the wave function. Everett's vision is different since he discards the measuring and includes the observer in the equation. In "The Many Worlds of Hugh Everett", Peter Byrne explains the physicist's vision:

Breaking with Bohr and Heisenberg, he dispensed with the need for the discontinuity of a wave-function collapse (...) Everett saw that under those assumptions, the wave function of an observer would, in effect, bifurcate at each interaction of the observer with a superposed object. The universal wave function would contain branches for every alternative making up the object's superposition. Each branch has its own copy of the observer, a copy that perceived one of those alternatives as the outcome. According to a fundamental mathematical property of the Schrödinger equation, once formed, the branches do not influence one another. Thus, each branch embarks on a different future, independently of the others. (*Scientific American*, web).

Borges published *The Garden of Forking Paths* in 1941, way before Everett made his theory known to the public. Grămescu's access to the New Physics concepts is sure to have been restricted due to the imposed communist censorship. And yet the works of the two authors make permanent reference to the scenario in which reality is not finite, or singular, nor is it what our senses perceive, hence their remarkable sense of anticipation and visionary spirit. Borges's *The Garden of Forking Paths* has extensively been analysed by scholars following the quantum physics path – the multiverse or multi-worlds theory. Despite this, the story continues to amaze and each new reading forks either into a better, or a different understanding of the story: "We do not exist in the majority of these times; in some you exist, and not I; in others I, and not you; in others, both of us." (*Labyrinths*: 53). Grămescu too is a believer in the existence of worlds that evolve simultaneously – however, such worlds only unravel in front of a limited number of individuals, the educated ones "...Viitorul este deschis tuturor reprezentanților speciei, selecția care se face fiind pur individuală, și aceia care nu sunt apți nu au acces la lumea Viitorului și nimic mai mult."[1]It is this particular short story – *Simfonia viitorului (Trans. The Symphony of the Future)* that is a clear indicator of Grămescu's interest and knowledge of the New Physics and its concepts: "… dacă am înțeles eu cum vine treaba aia cu Fizica Neliniară. Dealtfel am mai auzit ceva de genul ăsta: înțelegi, este foarte simplu, vom glisa pur și simplu în acel nivel care ne caracterizează ca persoane, iar pentru cei din fabrică, de exemplu, noi nu am existat niciodată, sau poate am fost un vis..." (Grămescu 2015: 379). [2]

1 (Trans.) The Future is open to all the representatives of the species, the process of selection being purely individual; those who do not qualify are not granted access to the world of the Future and that's about it.

2 (Trans.) … if I understood what the Non-linear Physics is all about. Anyway, I have heard of similar things before: you see, it's very easy, we'll simply glide into that universe that characterises us as individuals, and to those in the plant for instance, we either never existed or were mere a dream.

The first story in *Aporisticon* is *Apeironie (înșiruirea de noduri)* (Trans.) (*Apeiron*) *(The Sequence of Knots).* With a title borrowed from Greek (the philosopher Anaximander) and meaning infinite, the story details the curious case of the novel of all novels that bemuses all scientific and literary communities with its impossibility of being translated. It is the narrator that eventually solves the mystery posed by the novel: "Întocmai precum diverși specialiști au observat, textul nu era compus într-o limbă oarecare și, din acest motiv, el poate avea câte o interpretare în oricare dintre limbile existente, materializări efemere ale esenței pe care Romanul Paradigmatic le conține integral în forma sa inițială." (Grămescu 2015: 19). [3] (….) "Acesta este textul tradus al Romanului Paradigmatic, care poate fi tradus dealtfel oricum, cu condiția să se caute un sens inteligent oricărei fraze a textului unic comun." (*ibidem:* 20). [4] We are thus reminded of Borges's *Garden of Forking Paths* and the book which was initially perceived as a heap of contradictions and turned out to be an image of the universe. Just as all possibilities of time exist simultaneously, so do all possibilities of translations and interpretations assigned to the book in *Apeironie* exist: "He believed in an infinite series of times, in a growing, dizzying net of divergent, convergent and parallel times. This network of times which approached one another, forked, broke off, or were unaware of one another for centuries, embraces *all* possibilities of time." (*Labyrinths*: 53).

The book in *The Garden of Forking Paths* throbs with life as it constantly creates and recreates the universe – all alternatives and all possibilities exist simultaneously. In Grămescu's *Feeria semantică a îndrăgostitului de stăpâna tainică a melopeelor* (*Mister orphic*) - (Trans.) *The Semantic Feerie of the One in Love with the Mysterious Lady of the Chants (Orphic Mystery)* language is a creator of worlds too: "Astfel, un text putea fi citit în mai multe feluri (…) limbajul nu reflectă doar, ci și construiește lumi paralele..." (Grămescu 2015: 146). [5]

Borges's *The Library of Babel* is another short story in which we come across the same idea of a book that comprises all possible books, and of an unlimited library: "On some shelf in some hexagon (men reasoned) there must exist a book which is the formula and perfect compendium *of all the rest (...) The Library is unlimited and cyclical.*" (*Labyrinths*: 83; 85).

According to Grămescu, not only does language create new universes, but so does an individual's own perception, his subjectivity: "Noi cunoaștem astăzi că Universul poate fi pătrat, sferic, plat ca o farfurie, sau spiralat, în funcție de credința subiectului care îl cercetează" (Grămescu 2015: 216). [6] But this is in fact in line with Everett's multiverse since what the subject, the individual believes, becomes reality in a different universe.

We did mention that Grămescu uses the theme of the borgesian labyrinth quite a lot. Here are some of the stories in which we come across it: *Programul – (Trans.) The Programme; Babilonia (Palierele) - (Trans.) Babilonia (The Levels); Helicon; Formula – (Trans.) The Formula*. In Borges's fiction, the labyrinth has more visual strength and seems to weigh down, whereas Grămescu uses rather the idea of a labyrinth, a mental trap the subject self-imposes and which can be overcome: "I dreamed, unbearably, of a small and orderly labyrinth at whose center lay a well; my hands could almost touch it, my eyes see it, but so bewildering and entangled were the turns that I knew I would die before I reached it. (...) Nine doors opened into that cellar-like place; eight led to a maze that returned, deceitfully, to the same chamber; the ninth led through another maze to a second circular chamber identical to the first." (*The Aleph and Other Stories*: 6, 8). Grămescu's labyrinth is liberating and a portal towards a new dimension: "Rămâneau în urmă luminile orașului,

3 (Trans.) Just as various specialists have noticed, the text was not written in a particular language, reason for which it can be interpreted in any of the existing languages, ephemeral materializations of the essence that the Paradigmatic Novel fully contains in its initial form.

4 (Trans.) This is the translated text of the Paradigmatic Novel, which can actually be translated in any possible way, as long as an intelligent meaning is given to each sentence belonging to the common singular text.

5 (Trans.) Therefore, a text could be read in various ways (…) not only does language reflect, it builds worlds too.

6 (Trans.) We know today that the Universe can be square, spherical, flat like a plate, or coiled, depending on the belief of the one who looks at it.

apoi sclipirile sistemului solar și ale Galaxiei. Ne afundam fără întoarcere în Labirint." [7] Surely, the detail that Grămescu uses capitals (the Labyrinth) to describe what is normally a trap or a test of intelligence strengthens the idea that indeed, the interpretation of the maze in his fiction differs quite radically from that of Borges's. Or, here is an example of the labyrinth as a mental state which has to be overpassed: "Un ins robust și congestionat se apropie de clădirea în fomă de labirint (…) - Palierele astea au exact același sens și acea importanță pe care tu, ca spectator, ești dispus să le-o acorzi." (Grămescu 2015: 51, 53). [8] Here the forking takes place within, and there will be as many levels and universes as the individual chooses to. However, when characterising Grămescu's fiction there should be no forking, no alternative versions, but one single reality in which his sharp mind and insight should be valued more. An inter and transdisciplinary approach is sure to provide a much needed new and fresh perspective on the Romanian author's work.

There is yet one more major theme (which can in itself constitute the topic of detailed analysis) that bridges the two authors, the two worlds apart, and that is space. From global, it expanded to the virtual space of internationally interfaced computers, to the 3D projection of bidimensional designs through technological devices operating like the magic formulas of the once amazing folk tales. Edward T. Hall became famous with his studies of spatial arrangements engaging the individual's perception of the increasing distance interposing between private, intimate environment and social, public space (proxemics). Henri Lefebvre (*The Production of Space*) focused on the space that is not given but created through human intervention. Edward Soja made a very interesting distinction among three categories of space: real, space of representation and representation of space. Is not his notion of third space an elaboration upon Borges's *Orbis Tertius*? Real andyet constructed? We are going to focus on this third category of space, paradoxical as it is an unseemly cross of the labyrinth and of paradigmatic display, which becomes possible in the context of the hypothetical quantum multiverse.

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius leaves the reader in awe through the extravaganza of its title. In this story which opens the collection called *Labyrinths* we learn of the nebulous world of Uqbar documented in Encyclopaedia Britannica. Coming across a particular article and edition of Encyclopaedia is no easy task, nor is the finding of the bibliography that the article on Uqbar refers to: "it noted that the literature of Uqbar was one of fantasy and that its epics and legends never referred to reality, but to the two imaginary regions of Mlejnas and Tlön." (*Labyrinths*: 29). The world of fantasy coexists with the real world; they are intermingled and that is because the invented country is so minutely described that it cannot possibly betray its made-up scaffolding: "Such was the first intrusion of this fantastic world into the world of reality." (*ibidem:* 41). Indeed, if we are to consider Soja's definition of the Thirdspace, Tlön fits the shoes perfectly: "everything comes together… subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history." (*Wikipedia*).

Other scholars (John R. Clark, for instance in "Idealism and Dystopia in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*") have analysed the story in connection with its clear anti-nazism message: Tlön invades the real world the same way the philosophy of hatred and supremacy of a few has gained momentum in a surreal Germany: "Ten years ago any symmetry with a semblance of order – dialectial materialism, anti_semitism, Nazism – was sufficient to entrance the minds of men. How could one do other than submit to Tlön..." (*Labyrinths*: 42).

The Thirdspace as described by Soja is present in Grămescu's short stories as well. We did mention earlier that *Farmacopedie pentru inițiați(Trans – Enchantopaedia for the Cognoscenti)* is a clear indicator of the Romanian writer's familiarity with the borgesian fiction since he starts off by

7 (Trans.) We left behind the lights of the city, then the sparkling of the solar system and the Galaxy. We were slowly stepping into the Labyrinth and not returning.

8 (Trans.) A short and bloodshot chap approaches the building resembling a labyrinth (…) - These levels have the exact meaning and importance that you yourself, as spectator, are willing to assign.

quoting the story *Theme of the Hero and the Traitor*: "Că istoria ar fi copiat istoria era un lucru uluitor; ca istoria să copieze literatura era un lucru de neconceput..." [9] The "real and the imagined" are thus present here as well, discreetly marking the borders of the Thirdspace: "Spațiul *farmecului*, la care mă refer acum, era un univers vrăjit, aparent însă cât se poate de banal." [10] The use of the phrase "spațiul *farmecului*" (the space of the *charm*) sets the story on a positive trajectory – but just as in Borges's case (in which Tlön takes over the world), so does the enchanting universe proves to be a fabricated reality meant to mislead the humble individuals that populate this reality. This may well be an allusion to communism and the infiltrated informers since, in the end, the narrator reveals his own status of an Architect in a universe made of (and made by) Architects and manipulated actors: "… ei bine, pamfletul acesta demascator și sensul lui discret sunt cele mai certe dovezi că eu sunt un *Arhitect*, dragii mei." [11] (Grămescu 2015: 142). Not only are the Architects the informers, but the main creators of the socialist utopia too – a world taken for granted by the manipulated mass of people. And how is this manipulation done? Well, through repetition and inoculation – these are the exact two notions used by Grămescu: "… prin repetiție permanentă și programată spectatorii au fost inoculați cu ideea acestor obiecte..." (*ibidem:* 139). [12] Moreover, Borges's *Theme of the Hero and the Traitor* matches the communist context in which reality is always adjusted (fantasy may well become reality) to match the Supreme Leader's vision, and what is at first seen as a reputable individual (hero) may well turn out to be a marred one (traitor).

Whether it is Borges's or Grămescu's fiction, one thing is for certain: reality is not always what it seems, there are layers over layers, hidden meanings or worlds, universes that we are unaware of or universes that function as refuge for individuals confronting with various dramas or traumas. Quantum physics and the multiverse has opened up new possibilities and new literary interpretations refreshing the old ones and inspiring the ones to come. This is something that we are actually looking into at the moment in a more extensive research for a doctoral paper, Borges and Grămescu taking up a significant chunk of our analysis.

Bibliography:

Main:

1. Borges, Jorge Luis. 2000. Labyrinths. Donald A. Yates and James E Irby (Eds.). London: Penguin Classics.
2. Grămescu, Mihail. 2015. Opere Complete. Aporisticon. Glosar de civilizații imaginare. București: Tracus Arte.

Secondary:

3. Bogdan, Dragoș Lucian. 2014. "Între revelație și frustrare: 'Aporisticon' de Mihail Grămescu" în Ficțiuni, https://fictiuni.ro/2014/06/critica/cronici/intre-revelatie-si-frustrare-aporisticon-de-mihail-Grămescu/lucianbogdan/ Accessed September 2018.
4. Byrne, Peter. 2008. "The Many Worlds of Hugh Everett" in *Scientific American*, https://www.scientificamerican.com/article/hugh-everett-biography/ Accessed October 2018.
5. Clark, R. John. 1995. "Idealism and Dystopia in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*" in *The International Fiction Review,* Volume 22, number 1 and 2. https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/14368 Accessed October 2018.
6. Everett, Hugh. "Relative State" Formulation of Quantum Mechanics,

9 (Trans.)That history may have copied history was rather bewildering; that history can well copy literature is unconceivable...

10 (Trans.) The space of the *charm* that I am now alluding to, was an enchanting universe, apparently however, as dull as it can be.

11 (Trans.) … well, this unveiling pamphlet and its discreet sense are the clearest proof that I myself am an *Architect,* my dear ones.

12 (Trans.) … the spectators have been inoculated with the idea of these objects through permanent and programmed repetition...

http://jamesowenweatherall.com Accessed September 2018.
7. Soja, Edward. 1996. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places.* Oxford: Blackwell Publishers Inc. www.scrbd.com Accessed October 2018.
8. Wikipedia contributors. *Aporisticon.* Wikipedia, The Free Encyclopedia. March 8th2018. Accessed October 2018.
9. Wikipedia contributors. *Edward Soja.* Wikipedia, The Free Encyclopedia. September 24th 2018. Accesses October 2018.

ROMANIAN SPIRITUALITY IN TRANSILVANIA, MOLDAVIA AND MUNTENIA IN THE WORKS OF LIVIU REBREANU, MIHAIL SADOVEANU AND GALA GALACTION

Daniela Ionescu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: Great Romanian writers who lived before and after the unification of the three Romanian Provinces in 1918, contemporaries and representatives of the three main regions, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu and Gala Galaction depicted the Romanians in specific historical and regional contexts. In spite of the diversity of situations and themes approached, the image of the Romanians appears unitary by their character and the social necessities they are confronted with, and mostly by their spirituality and common aims, belonging to the same nation. We shall envisage the image of the Romanian peasant and the Romanian nobility in both their traditional relationship and historical perspective in the main writings of the three authors.

Keywords: Romanian spirituality, character, borders, land, tradition

Spiritualitatea românească, adânc înrădăcinată în ființa poporului nostru care a clădit de-a lungul timpului idealuri înălțătoare, se manifestă în mod pregnant în romanele unor scriitori consacrați, care au înțeles profunzimea și puterea unui neam lovit de multe ori de obstacolele istoriei.

Însuși romanul românesc are un rol spiritual în viața poporului atâta vreme cât, prin intermediul lui, cititorul contemporan, uneori autosuficient, își regăsește valorile pierdute și le reactualizează constructiv, reconstituindu-le într-un ansamblu consistent și resurectiv, reconsiderand totodată propria atitudine față de istorie, tradiție, credința și cultură.

Viața oamenilor din Transilvania, Moldova și Țara Românească este conturată cu precizie și responsabilitate în opere în care talentul literar se impune auctorial, pentru a reflecta trăirea ființei poporului în pribegia timpului.

Marii scriitori români care au trăit înainte și după unificarea celor trei provincii românești în 1918, contemporanii și reprezentanții celor trei regiuni principale, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu și Gala Galaction au descris românii în contexte istorice și regionale specifice.

Scrierile lor însumează în arc peste timp personalitatea și psihologia românului, prezentându-le firesc dar prompt și cu siguranţa într-o trăire plurală proiectată în percepţia cititorilor.

În ciuda diversității situațiilor și a temelor abordate, imaginea românilor apare unitară prin caracterul lor și prin necesitățile sociale cu care se confruntă și mai ales, prin spiritualitatea și scopurile lor comune, aparţinând aceleiași națiuni.

Prezentarea traiectoriei existenţiale a românilor reface istoric și artistic fresca timpului pe care o descriu autorii, într-o manieră originală, personală, flexibilă și înnoitoare.

Istoria, credința, tradițiile, cultura, dinamismul generator de luciditate, toate acestea descoperă sugestiv și persuasiv spiritualitatea poporului român, dincolo de imixtiunile, obstrucțiile și întunecarea extrinsecă vremelnică a cursului istoriei și a idealurilor lui.

Moldova trăiește și se retrăiește în și prin scrierile lui Mihail Sadoveanu, în special prin "Frații Jderi", unde se evocă domnia lui Ștefan cel Mare și spiritul poporului atașat valorilor moral-creștine, păstrându-le vii prin conștiința că ancestralitatea trebuie perpetuată.

Parfumul arhaic al limbii dă operei un farmec unic, copleșitor, determinându-l pe cititor să vizualizeze întâmplările și să înțeleagă trăirea autorului.

Prin opera sa, Mihail Sadoveanu a devenit rapsodul popular al eroismului străbun. Mai mult decât atât, el prezintă necesitățile poporului în lumina nădejdii de împlinire spirituală, de respect pentru un domnitor aprig, priceput, dăruit moldovenilor și raportat plenar la credința strămoșească, la învățătura de credință creștină moștenită din neam în neam.

Ștefan cel Mare este o prezența vie, fiind descris ca un mare cărturar, iubitor de cultură și de artă. Diplomat iscusit, gânditor politic și strateg, el intuiește rolul său și al Moldovei în misiunea de apărător al creștinătății și al civilizației. Propovăduiește ideea jertfei pentru credință, pentru spiritualitatea ce definește poporul Moldovei, cu simț de răspundere, ca un adevărat om al epocii sale.

Personajul Ștefan Voievod creat de Mihail Sadoveanu este un prinț creștin viu și complex, care privește evenimentele cu pătrundere și perspectivă realistă și care are rolul istoric de a se fi opus înaintării păgânilor în țara lui, prin aceasta apărându-și credința și valorile spirituale, realizând astfel din Moldova un tărâm spiritualizat, cu mare respect pentru tot ceea ce s-a creat și s-a păstrat aici, în trecut.

Domnia lui Ștefan cel Mare a fost strălucitoare prin faptele curajoase pe care le-a înfăptuit, prin ordine și pricepere militară, prin dragoste de popor și de libertate. Un fapt istoric este și acela că el a instituit legea, dreptatea, a întărit puterea boierilor tineri și a ridicat o generație creând mentalitatea devotamentului față de independență iar pe plan extern, a păstrat-o pe aceasta. Războiul, truda și jertfa s-au dovedit a fi ale tuturor, nu ale unuia singur.

Libertatea pentru care luptă domnitorul este libertatea tuturor, este prelungirea unui zbor sufletesc ce stă la rădăcina omenirii ca cel mai important dar dumnezeiesc al vieții. Este adevăr și armonie lăuntrică, este putere și zbor spre înalt, este definirea oricărui om care își conștientizează devenirea prin rațiunea ca mijloc de înțelegere a raționalității interne a existenței umane și prin sentimentul care adâncește suprarațiunea cunoscută prin inimă.

Spiritualitatea moldovenească se definește în romanul mai sus menționat și prin credințele și datinile moldovenilor, prin elemente de folclor, de mit, de basm, de baladă; tradițiile se integrează în viața de zi cu zi a oamenilor, se desfășoară după calendarul creștin dar și după ritmul naturii prin care oamenii sunt înfrățiți și ale cărei semne știu să le deslușească. Nu sunt excluse descrierile practicilor magice precreștine, deși acestea nu identifică elemente de spiritualitate, ba mai mult decât atât, le întinează pe acestea; autorul moldovean, însă, descrie realitatea vieții omului simplu, a țăranului român dar și a nobilului a cărui viață se deosebește de a primei categorii mai mult din punct de vedere material decât în ceea ce privește mentalitatea spirituală.

În romanul "Baltagul", tradițiile populare și obiceiurile românești la Botez și Nuntă sunt prezentate revitalizant, subliniind forța folclorului din Moldova dar și recunoașterea lor ca Sfinte Taine ale creștinismului, respectate și trăite ca o unitate desăvârșită ce conduce spre obiectul cel mai înalt al vieții omului: refacerea în har a omului căzut în păcatul primordial.

Atmosfera epocii și viața rurală se încadrează într-o existență tradiționalistă nestingherită de influențe nocive, destructive.

Viața oamenilor din mediul rural gravitează în jurul unui complex de obiceiuri populare, credințe și superstiții[1] care dinamizează și inhibă, încurajează sau limitează, crează efervescență sau inerție.

Personajul principal, Vitoria Lipan este ea însăși o luptătoare credincioasă dar și care trece cu tenacitate prin încercări și poveri pe care numai un spirit puternic le poate învinge, este asemeni oamenilor din satele vremii care își pun nădejdea în Dumnezeu, fiindcă Acesta le este Legea, evitând astfel "o rătăcire fără ancorare și până la urmă o scufundare în beznă"[2].

[1]D. Murărașu, *Istoria literaturii române*, ediția a III-a, Editura Cartea Românească, București, 1942, p. 421;
[2]Dumitru Stăniloae, *Ascetica și mistica ortodoxă*, vol. I Ascetica, Editura Deisis, 1993, Alba Iulia, p. 136;

În căutarea sa, trece la un moment dat prin satul Crucea și rămâne la o nuntă despre care se întreabă de ce se defășoară în postul mare. Află, însă, de la nuntași că ei nu acceptă decât calendarul iulian și că această nuntă se face după rânduiala liturgică veche.[3]

Este de remarcat faptul că, în "Baltagul", se menționează astfel despre introducerea calendarului gregorian, hotărâre luată de către Biserica Ortodoxă Română în anul 1924, după dialogurile conferinței panortodoxe de la Constantinopol, din anul 1923.[4]

Spiritualitatea românească mai este descrisă prin faptele istoriei și a raportării poporului la Dumnezeu și în alte romane ale autorului: "Neamul Șoimăreștilor", "Șoimii", "Nicoară Potcoavă", "Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă" și altele.

Fără îndoială, acest uriaș prozator român care este Mihail Sadoveanu, a reușit în toată opera sa, să îmbine armonios și ferm descrierea societății cu cea a demersului uneori crud al istoriei.

Dacă prin Mihail Sadoveanu proza românească "îndreptată spre explorarea lumii satului realizează o excepțională sinteză poetică între liric și epic"[5], cu Liviu Rebreanu ea deschide drumul romanului obiectiv, atras de marile mișcări ale personajului colectiv care întrunește calități spirituale sau care, paradoxal, se opune acestora, prin aceasta conștientizând că ele trebuie să existe ca o legătură indestructibilă între oameni ca subiecte libere.

Prin Liviu Rebreanu, literatura română l-a căpătat pe acel romancier care se izgonește pe sine din pagini, pentru a lăsa drumul liber oamenilor ficțiunii sale, deoarece conduce această lume din umbră.

La Rebreanu, actele esențiale ale vieții, oricare ar fi ele, se desfășoară în contextul sferei sociale și își primesc un anumit sens în roman, după felul cum scriitorul își imaginează viața proiectată pe fundalul istoriei. Intelectualitatea din Transilvania își duce existența la același nivel cu țărănimea, deși cu alte probleme; preoții și învățătorii satelor sunt și ei încleștați în lupta istovitoare pentru ziua de mâine și vor fi zdrobiți în alt fel, pentru că, pentru ei, pământul este țara, iar dreptatea socială este văzută ca libertate națională.

"Ion" este printre altele un român al satului românesc de peste munți.

Spre deosebire de Sadoveanu, Rebreanu nu studiază satul privit în izolare naturală, ci prins în lupta pentru înavuțire, suferind efectele dezumanizării specifice societății intrate sub puterea materialității.

Pe creatorul lui "Ion" nu-l preocupă, ca pe Sadoveanu, țăranul singuratic, el fiind un romancier al mulțimii.

"Ion" este un fel de epopee a românismului, cu întunericul și luminile lui, o epopee care, însă, pătrundea până în adâncurile sufletului românesc: "Epopeea plăsmuiește o totalitate de viață în sine închisă, românul caută, plăsmuind să se dezvăluie și să edifice totalitatea ascunsă vieții"[6].

Fiind roman-epopee, "Ion" relevă un adevărat panoramic al obiceiurilor și tradițiilor caracteristice satului ardelean.

Rebreanu a vrut să dea în "Ion" senzația vieții plenare și în acest scop, a procedat prin acumulări de întâmplări, făcând un mare loc momentelor capitale ale existenței: nașterii. nunții, morții, momentelor caracterizate printr-o periodicitate calendaristică, așa cum ar fi de pildă petrecerea duminica la horă, cheful la cârciumă, tăierea porcului de Crăciun, balul de sfârșit de an și momentelor neprevăzute, în stare de a determina agitație, precum bătaia dintre flăcăi, încălcarea răzoarelor și altele.

Niciun scriitor al Transilvaniei n-a ilustrat cu deplină nepărtinire incertitudinea din sufletele românilor de peste munți, din epoca Imperiului. Acest patriotism este mai presus decât toate tiradele, fiindcă incertitudinea arată puterea termenului rațional. Dramele și conflictele din opera lui

[3]Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 88;
[4]Pr. Cezar Țăbârnă, „Istoria creștinismului (MCCXXIII): Cultul și viața religioasă în Biserica Ortodoxă în secolele XIX-XX (XII)", în Ziarul Lumina, anul V, 20 martie 2009;
[5]Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Minerva, București,1967, p. 25;
[6]Georg Lukacs, *Teoria romanului*, Editura Univers, București, 1972, p.15;

Rebreanu se rezolvă în limitele complexului Oedip, deşi "toţi eroii romanelor aşteaptă ca fiinţa lor să se metamorfozeze radical"[7].

Văzută ca o continuare a lui "Ion", "Răscoala" a căpătat formă de proiect literar cu mult înaintea apariţiei cărţii, fiind o adevărată frescă a societăţii româneşti de la începutul secolului al XX-lea.

Fundalul vieţii satului însumează necazuri, umilinţe, abuzuri, nemulţumiri, răbufniri care compun tabloul cauzelor răscoalei: lipsa acută a pământurilor, sărăcia ajunsă la disperare, învoielile nedrepte, birurile, bolile, imoralitatea asupritorilor, abuzurile autorităţilor, desconsiderarea de către asupritori, batjocorirea publică, crima şi ostilitatea, acţiunile de intimidare, nerăsplătirea muncii şi nedreptatea.

Nicăieri în literatura română nu vom găsi o pagină similară prin forţa dramatică, aducând faţă în faţă, într-un paralelism cu meşteşug condus, forţele anarhic dezlănţuite ale ţărănimii şi elementele naturii stihial stârnite şi ele, pentru a face revoltă mai expresivă şi pentru a-i da dimensiunile şi mişcarea.

Autorul dovedeşte o mare putere de pătrundere în psihologia colectivităţii gata de comfruntare : ţăranii şi armata. Răfuielile sunt sălbatice. Accentul cade pe reacţia personajului colectiv ca a unei singure persoane.

Romanul "Răscoala" dă o imagine zguduitoare a uneia dintre cele mai dureroase pagini din istoria luptei poporului nostru împotriva exploatatorilor.

"Romanul are, firește, și o dimensiune socială foarte importantă, procesul moral adus sub lentilă fiind plin de semnificații pentru o largă categorie umană. Problema națională răscolise puternic conștiința scriitorului în anii primului război mondial. Statul hibrid austro-ungar azvârlise în război grupuri etnice numeroase, trimițând soldați cehi, români și ruteni să lupte împotriva propriilor frați. Contradicțiile naționale erau astfel ascuțite monstruos prin marea conflagrație mondială, care crea situații de o rară violentă tragică"[8].

Camil Petrescu, unul dintre scriitorii cei mai iubiţi de Liviu Rebreanu, găseşte că un alt roman al acestuia din urmă, "Pădurea spânzuraţilor" este un "roman după tradiţia marilor romane,de multe ori prolix, dar cel puţin în cărţile de mijloc remarcabil.[...] Când e vânturat şi de suflul unei pasiuni puternice, se apropie hotărât de arta mare"[9].

În "Caiete de creaţie", Rebreanu arată principiile viitorului său personaj, Apostol Bologa. Acesta este timid şi copil fiind a fost copleşit de viziuni religioase. Mai târziu, el îşi recunoaşte rătăcirea, spunând că nu mai crede în Dumnezeu şi prin urmare nu-şi poate alege o carieră bazată pe înşelăciune, fiindcă nu era corect să devină preot aşa cum dorea mama sa, atâta timp cât îşi pierduse credinţa.

Eroii construiţi de Liviu Rebreanu nu au o mare implicare spirituală dar, prin intermediul lor, autorul reuşeşte să creeze situaţii care demonstrează dinamismul culturii specifice şi tradiţiei din Transilvania, în vremuri istorice zbuciumate.

Spiritualitatea moldovenească, transilvană şi munteană reflectată în scrierile unor remarcabili artişti ai cuvântului este sugerată şi concretizată de aceştia prin forţă creatoare, subliniind caracterul unitar al particularităţilor mentalităţii românilor.

Tradiţii ale poporului muntean sunt relatate cu măiestrie şi de scriitorul Gala Galaction care aduce în prim plan sensibilitatea omului simplu dar şi a intelectualului, relaţia omului cu Dumnezeu şi poziţia faţă de tradiţia nesupusă transformărilor nocive care ar diminua şi chiar distruge identitatea de neam a românilor.

Preot fiind, Gala Galaction, se dovedeşte a fi un bun cunoscător al sufletului românului care, în zborurile vieţii trecătoare, năzuieşte spre adâncul inefabil al împlinirii prin trăiri şi retrăiri cutezătoare, îngemănând orizonturi încadrate în perimetrul speranţei şi al credinţei.

---

[7]Rene Girard, *Minciună romantică și adevăr românesc*, Editura Univers, București, 1972, p.71;
[8]Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit*., p. 286;
[9]Petrescu, Camil, *Anul literar 1924, în Opinii critice și estetice*, E.P.L., București, 1962, pp.161-162

În nuvelele sale, demonstrează atitudinea demnă a poporului din Muntenia, obidit de năvălirile turcilor, de nevoi sociale, de munca jertfelnică a pământului care era sursa esențială a existenței.

Nuvele cum ar fi "De la noi la Cladova" , "Lângă apa Vodislavei", "La Vulturi" sau "Copca Rădvanului" vitalizează reactualizarea conștientizării spiritualităţii timpului pe care îl descrie Gala Galaction.

Astfel, în nuvela "De la noi la Cladova", personajul principal, preotul Tonea, devine reprezentativ pentru o mentalitate a oamenilor contemporani cu el. Frumusețea, candoarea și frăgezimea interesantei Borivoje îl răvășesc pe bărbatul frumos și puternic care Îi slujește de zece ani lui Hristos în Biserica Sa și care, cu dragoste ziditoare de suflet și cu adâncă evlavie, reușește să respecte sincer și necondiționat Legea și voia lui Dumnezeu. Portretul lui Borivoje se conturează puternic în sufletul preotului Tonea și, odată cu acesta și în percepția cititorului care înțelege de aici înainte zbuciumul îndrăgostitului ce năzuiește să uite ceea ce nu îi este permis dar și efortul duhovnicesc al slujitorului lui Dumnezeu care se ceartă pe șine adâncindu-se în oceanul gândurilor temătoare împletite cu strigătul inimii rănite care simte că se clatină în hățișurile vieții. Tot acest periplu lăuntric ce atinge dinamici sufletești iraționale dar care își găsește suport moral în suprarațional, nu minimalizează rolul soției lui Tonea, preoteasă care conștientizează pericolul ce îl pândește pe soțul său dar care nu reacționează în niciun fel niciodată, nu din teamă sau orgoliu, nici pentru că ar dori să verifice cu perfidie faptele lui sau fiindcă ar fi lipsită de personalitate ci, mai ales, pentru că, asemeni unei eroine creștine care crește cinci copii, știe că în această viață, alipirea sufletului de Dumnezeu prin credință și nădejde împlinește biruința în lupta cu iraționalul tenebros ce poate clătina și smulge din rădăcini virtuți adânc înfipte în ființa ce se zbate spre propria-i devenire mântuitoare.

Scriitorul valorifică expresiv zbuciumul lăuntric dezrobitor şi jertfelnic al sufletului care tânjește după Dumnezeu dar care, în calea sa anevoioasă spre lumină, se rătăcește vremelnic în înrobirea lumii risipite de tulburi înșelări.

Aceasta este lupta oricărui creștin care își fixează raţiunea într-o atitudine fermă, prin credință[10]: lupta românului care își impune o disciplină lăuntrică fiindcă se raportează la spiritualitatea de veacuri a poporului din care face parte.

Preotul Tonea merge pe apele învolburate ale Dunării cu Sfânta Împărtășanie la el, gândindu-se la Hristos cu Apostolii pe Marea Tiberiadei, strigă lăuntric frecvent la Dumnezeu să îl păzească de ceea ce el însuși vrea să facă; personajul Iordache din nuvela "Lângă apa Vodislavei", fugind de turci, se închină la moaștele Sfintei Filofteia de la Curtea de Argeș; năvălirea turcilor așa cum este înfățișată în nuvela "La Vulturi: este comparată cu "pârjolul lui Iov"[11], la moara lui Călifar se întâmplă lucruri care depășesc închipuirea omenească fiind o născocire a întunericului prin practici magice păgâne iar în nuvela "Copca Rădvanului", slujbele episcopului cu preoții săi dezleagă aceleași practici care au ca efect întâmplări neverosimile cu aspect de ficţiune dar care au ca suport adevărul.

Raportarea la istorie, tradiții, credință și Biserică a autorilor mai sus menționați, demonstrează mărturiile adevărului străbun, ale istoriei noastre naționale, ale puterilor creatoare ale poporului român. Acestea sunt acte de identitate națională, dovadă peremptorie că, dacă națiunea română s-a plămădit odată cu creștinismul ei, acesta s-a plantat organic într-un mediu care i-a fost propriu încă de la început și cu a cărui spiritualitate mergând împreună și contopindu-se, putea năzui spre una din cele mai fericite sinteze etnice ale Europei: popor ortodox de limbă latină.

BIBLIOGRAPHY

1. Bălan, Ion, Dodu, *Mihail Sadoveanu interpretat de Ion Dodu Băla*n, Editura Eminescu, București, 1973;

[10]Dumitru Staniloae, *op. cit.*, p. 117;
[11]Gala Galaction, *"Nuvele, povestiri"*, Editura Minerva, București, 1979, p 122;

2. idem, *„Recitind Baltagul”,* postfață la vol. Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, Editura Minerva, București, 1971;
3. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura Minerva, București,1967;
4. Cazacu, Mihai, *Sinteza sadoveniană*, Editura Litera, București, 1982;
5. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1968;
6. Forster, E. M., *Aspecte ale romanului*, E.L.U., București, 1968;
7. Galaction, Gala, "Nuvele, povestiri", Editura Minerva, București, 1979;
8. Girard, Rene, *Minciună romantică și adevăr românesc*, Editura Univers, București, 1972;
9. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, II, Editura Minerva, București, 1975;
10. Lukacs, Georg, *Teoria romanului*, Editura Univers, București, 1972;
11. Murărașu, D., *Istoria literaturii române*, ediția a III-a, Editura Cartea Românească, București, 1942;
12. Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară,* Editura Cartea Românească, 1977;
13. Petrescu, Camil, *Anul literar 1924*, în *Opinii critice și estetice*, E.P.L., București, 1962;
14. Rebreanu, Liviu, *Ion* in *Opere,* vol. 4, Editura Minerva, București, 1970;
15. idem, *Răscoala* în *Opere,* vol. 8, Editura Minerva, București, 1975;
16. Sadoveanu, Mihail, *"Fraţii Jderi",* Editura Cartea Românească, 1978;
17. idem, *Baltagul*, Editura Ion Creangă, București, 1987;
18. Stăniloae, Dumitru, *Ascetica și mistica ortodoxă*, vol. I Ascetica, Editura Deisis, 1993, Alba Iulia;
19. Țăbârnă, Cezar, *"Istoria creștinismului (MCCXXIII): Cultul și viața religioasă în Biserica Ortodoxă în secolele XIX-XX (XII)*”, în Ziarul *Lumina*, anul V, 20 martie 2009;

CHROMATIC ASPECTS IN NATIVE SYMBOLIST POETRY

Elena-Alexandra Costea
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The present study aims to illustrate and emphasize one of the most important elements that constructs the symbolistic lyrical work, to wit the chromatic. For this, I first resort to the poetry of Alexandru Macedonski, a great poet at the confluence of his fundamental romanticism with Parnassianism, and especially with symbolism; creator of a individual lyrical tone that considers "music, images, colour" as "the only genuine art."
Alexandru Macedonski acknowledges that "the symbolists continue one of Eminescu deeds, but on its antithesis: there is no warm light, there is no exalting love, there is darkness, love at sunset, tears and sadness led to the edge of the abyss."
The chromatic used by the poet in his creations is represented by impersonal nuances: white, gray, blue, cold reflexes of steel. He is the poet of "mirage" and of anxiety, reproducing as no one else, through his colours: desolation, seclusion, the artificial emotion that he ,,maintains cold": Deserted and white is the wide bay. / Under the blue blizzard, it grows almighty... / Wild beast, by misery he's flay / And the moon gaze at with steel eyes. (December night)
These lines describe Alexandru Macedonski's ideal world, a whorls that he continues in "Poems of the Rondels", a poem that reflects a high-level study of lyricism, a perfect balance, where the poetic colours and melody unite in a refined symbiosis, accessible to all.
Along with Alexandru Macedonski's lyrics, exists a "white feast", this being in total antithesis with the "funeral white" that announces George Bacovia. As such, the one mentioned above, contemporary with Alexandru Macedonski, becomes "the most symbolist poet", he is "the body and the soul of this literary movement." Himself compares his literary work with the painter, who ,,uses in his craft the colours : white, red, violet. You see them with your eyes. I have tried to reproduce them intelligently through words."
Alexandru Macedonski himself acknowledges the exceptional spirit of George Bacovia, he even dedicated him an epigram in 1916: "Poet- now on your forehead / Laurel flowers are worn with pride, /As alone, until today / From lead you crafted gold ".
This poet of extraordinary colour clairvoyance "expresses profound feelings through profound nuances". For example, in the poem "Black", George Bacovia uses the colour that gives the title in its proper sense - death: "Carbonized flowers, immensity of black... / Black coffins, burned, of metal / Funeral array of charcoal / Deep black, immensity of black… "
Also, the symbolistic creation of Stefan Petica is represented by a divers chromatic, but in which dominates the white. In his poems, we encounter the pure white of the lilies, the immaculate white of a dress or the dense white marble; then, a yellowish autumn white and of yellow hands. "
Just as present is the dark white of the shroud, "which depicts ghosts wandering in the night," but also the white of death. Stefan Petica manages to give the combination of white and yellow the value of some metaphors, such as "blonde sorrow" and "blond dream": "My dream in the shadow of the white arcades / Arraying the blonde sorrow". ("Demonic Serenade"). He associates this chromatic combination with a mysterious atmosphere that "surrounds Madons and saints as the poet has listened to, how white dreams cry in flower."
When we read symbolists verses, we seem to cry and suffer with the poet. We live next to him, all the feelings of grief, by easily noticing ,,those degrading colours: yellow, red, violet, black, white."
Their poetry gives the impression that we are surrounded by a strange sadness, fed for those who transmit all these distressful conditions, to whom we would like to say that "white is light, red is life, yellow is power and the desire to gaze with hope towards the future, the force to move on."
The poetry of the symbolists generally makes us wonder,, Whose world is real ours or theirs?

Keywords: symbolism, chromatic, rondeau, sadness, lead

Lucrarea de față își propune să ilustreze și să evidențieze unul dintre cele mai importante elemente care alcătuiesc opera lirică simbolistă, și anume cromatica. Pentru aceasta apelez, mai întâi, la poezia lui Alexandru Macedonski, un mare poet situat la confluența romantismului său fundamental cu parnasianismul, și mai ales cu simbolismul; creator al unei tonalități lirice specifice, care considera „muzica, imaginile, culoarea" ca fiind „singura artă adevărată".

Alexandru Macedonski recunoaște că „simboliștii continuă o acțiune eminesciană, dar la antiteza ei: nu există lumină caldă, nu există dragoste înălțătoare, există întuneric, iubire la apus, lacrimi și tristețe duse până la marginea prăpastiei".

Cromatica utilizată de poet în creațiile sale, este reprezentată de nuanțe impersonale: albul, cenușiul, albastrul, reflexele reci ale oțelului. El este poetul „mirajului" și al neliniștii, redând ca nimeni altul, prin culorile sale: dezolarea, pustietatea sufletească, emoția artificială, pe care „o întreține la rece": „Pustie și albă e-ntinsa câmpie.../Sub viscolu-albastru ea geme cumplit.../Sălbatica fiară, răstriștea- l sfâșie/Si luna-l privește cu ochi oțelit..." („Noapte de decemvrie"). Aceste versuri descriu lumea ideală a lui Alexandru Macedonski, pe care o continuă în „Poema Rondelurilor", care reprezintă un studiu ridicat în exprimarea lirismului, de un perfect echilibru, unde culorile și melodia poetică se unesc într-o simbioză rafinată, accesibilă tuturor.

Culoarea prin care simbolismul autohton a început, este cea a „zorilor roze", a „cerurilor roze" (ILIESCU, 1985: 99), care face trecerea „ de la copilărie spre nemurire": „Curgeau lumini din ceruri roze,/Erau copii fermecători/Și cerăneli de apoteoze /Se socoteau nemuritori." Culoarea roz, în „Rondelul rozelor ce mor", este asociată primăverii și jocurilor dragostei, în primă instanță. Însă, ulterior, Alexandru Macedonski o „transformă" într-o culoare a lacrimilor, a măștilor, neexistând nicio fărâmă de speranță în universul descris de poet: „Si-au fost atât de viață pline,/Si azi se sting așa ușor." Sentimentul atât de tulburător al existenței este destul de repede înlocuit cu lirismul pesimist, ca și cum moartea l-ar cuprinde cu totul: „În tot se simte un fior/ O jale e în orișicine,/ E vremea rozelor ce mor/Mor în grădini, și mor și-n mine."

În „Rondeluri de porțelan" există imagini pline de culori luminoase, „porțelanul este atât de fin lucrat, ca o piatră rară de ametist". Aici pot fi remarcate nuanțe de metale prețioase, de smarald, de onix. În „Rondelul cupei de Murano", Alexandru Macedonski „pictează" în rime o splendidă cupă. Aurul, metal prețios, nu este însă suficient, în accepțiunea poetului, pentru a desăvârși frumusețea lucrării; pe care o îmbracă în roze: „Nu e de aur, e de roze".

O cromatică variată se întâlnește și în: „Rondelul lucrurilor", „Rondelul plecării", „Rondelul orașului din Indii". Acest fin poet „este un pictor al tablourilor transparente în alb și galben, cu păsări palide ce freamătă, curgând limpede izvorul, când stânca și iadul zac sub troiene care sunt fără seamăn, căci de zăpadă e înflorirea selenară" (ILIESCU, 1985: 100).

Alături de lirica lui Alexandru Macedonski, se trăiește „o albă sărbătoare", aceasta fiind într-o totală antiteză cu „albul funerar" care-l anunță pe George Bacovia. Astfel, cel anterior menționat, contemporan cu Alexandru Macedonski, devine „cel mai simbolist poet", el este „trupul și sufletul acestui curent". Singur își compară opera literară cu pictorul care „întrebuințează în meșteșugul lui culorile: alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență prin cuvinte".

Însuși Alexandru Macedonski recunoaște spiritul de excepție al lui George Bacovia, închinându-i acestuia în anul 1916, chiar și o epigramă: „Poete-acum pe frunte/Porți mândre flori de laur,/Căci singur, până astăzi/Din plumb făcut-ai aur".

Acest poet de o extraordinară clarviziune a culorii „își exprimă sentimente profunde, prin nuanțe profunde". De pildă, în poezia „Negru", George Bacovia folosește culoarea care oferă titlul, în adevăratul ei sens -moartea: „Carbonizate flori, noian de negru.../ Sicrie negre, arse, de metal/ Veșminte funerare de mangal/Negru profund, noian de negru."

Creația lirică este, în concepția poetului, un act de viață și de moarte. Între acestea două nu este nimic de luat în seamă, pentru că „totul este negru". Uneori, negrul apare în poeziile lui George Bacovia, în contrast cu albul, creând un tablou sumbru, „un decor de doliu funerar". Acest cadru poetic deprimant apare în poezia „Decor": „Copacii albi, copacii negri /Stau goi în parcul solitar/Decor de doliu funerar. /Copacii albi, copacii negri".

Aici, ,,negrul formează un contrast brutal cu acest alb, negrul înnegreşte şi gândul topind toate culorile într-una singură, grea, de plumb". (ILIESCU, 1985:104).

În ceea ce priveşte albul, culoarea purităţii, a inocenţei, aceasta capătă la George Bacovia o nuanţă de tenebros.

În parcul devastat de ,,cancer şi ftizie", pe ,,albe statui feminine", apar ,,forme fine". Alături de negru, poetul foloseşte albul pentru a da naştere cenuşiului, plumburiului deprimant, ca şi în celebra artă poetică ,,Plumb", în care aceste nuanţe stârnesc o tristeţe iremediabilă, o singurătate vecină cu moartea.

Şi roşul apare în linia simbolistă bacoviană. În poezia ,,Amurg", această culoare devine obsedantă ,,până la paroxism".

Dacă în mod normal, roşul reprezintă viaţa, pasiunea, iubirea, aici el devine culoarea care sugerează lacrimi, degradare, boală incurabilă, durere: ,,Cu lacrimi mari de sânge/Curg frunze de pe ramuri/Şi-nsângerat amurgul /Pătrunde-ncet prin geamuri [...] La geam tuşeşte-o fată/ În bolnavul amurg / Şi s-a făcut batista/ Ca frunzele ce curg". Un alt amurg surprins de George Bacovia, este ,,îmbrăcat şi în argint": ,,Pe când, de argint în amurg de argint/S-aprinde crai-nou. " Aici, argintul sugerează transparenţa, dar şi devitalizarea. În poezia ,,Amurg violet" găsim o îmbinare ,,de albastru pur cu roşu vital şi funebru".

Violetul este cel care creează o imagine suprareală, sugerând violenţă, fast, artificialitate. Este o culoare care estompează lumina, o ,,culoare a secretului". În concepţia lui George Bacovia, această nuanţă reprezintă apocalipsa, sfârşitul: ,,Amurg de toamnă violet./Doi plopi în fund, apar în siluete/ Apostoli în odăjdii violete/ Oraşul tot e violet".

Astfel poetul ne prezintă amurgul, în atât de multe ipostaze dat fiind faptul că mânuieşte culorile ca un pictor desăvârşit, acestea dovedindu-ne o multitudine de stări ale lui George Bacovia. În „Scântei galbene", culoarea de referinţă, prezentă încă din titlu, este ,,nuanţa deznădejdii şi dezolării": ,,Amurgul galben m-a-ngălbenit şi m-apasă/Cu geamuri galbene, cu lacrimi ce nu mai curg".

Chiar dacă galbenul reprezintă culoarea soarelui, a căldurii, a dinamismului, poetul ,,îl simte în cu totul alte dimensiuni". Nu este nici căldură în galbenul din lirica sa, nu este nici lumină, dar este atât de multă tristeţe, care îl apasă şi-l secătuieşte pe poet de toate puterile.

Dar peste toate aceste peisaje colorate în: gri, galben, verde, negru, violet, George Bacovia plasează adesea oamenii cu vieţile lor: ,,desfrâu de bere şi de vin, prin berării şi cafenele"; dar şi mizeria şi moartea.

Faţă de această realitate pe care poetul o descoperă, prin chiar propria sa existenţă nefericită, artistul ia atitudine. În poezia bacoviană, fiorul revoltei este nelipsit. Chiar şi în cele mai zbuciumate clipe, chiar şi în cea mai adâncă deznădejde, poetul nu se împacă cu starea de bucurie existentă în lume, respingând-o cu tărie. Prin opera sa, se spune că: ,,George Bacovia a fost în infern şi întreaga lui cromatică o dovedeşte: numai pentru cel ce a văzut sufletul uman surprins în toată deznădejdea, dezolarea, îngheţat de toate vânturile reci, purtat pe câmpii pustii, apăsat de greutatea plumbului şi strigându-şi durerea din cavou, îi poate înţelege opera"; deoarece, chiar el mărturiseşte că ,,fiecărui sentiment îi corespunde o culoare". (TRANDAFIR, 2001:55). Considerat drept ,,un poet monocord, al cărui simbolism se trage din decadentismul francez, care cultivă trăirile morbide, straniul, halucinaţia, obsesiile, George Bacovia transmite toate aceste stări prin intermediul culorilor şi al muzicii, pe care le aduce în creaţia sa poetică". (POP, 2007: 257).

În anul 1929, însuşi George Bacovia mărturisea, referindu-se la naşterea creaţiei sale poetice, că: ,,În poezie m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare; pictura cuvintelor sau audiţie colorată, cum vrei s-o iei. Îmi place mult vioara. Melodiile au avut pentru mine o influenţă colorată. Întâi am făcut muzică şi după strunele vioarei, am scris versuri. Fie după note, fie după urechea sufletului, acest instrument m-a însoţit cu credinţă, până azi. Am făcut şi compoziţie pentru mine." În opinia mea, universul liricii bacoviene a conservat ,,un edificiu artistic", caracterizat prin delir, surdină, vid, nervozitate, degradare, straniu, morbid, din care se naşte orgoliul de a răzbate pe seama marelui spectacol al lumii dezolante.

Creația sa ne dezvăluie lumea în cădere, viața zgomotoasă în care individul nu se adaptează, obosește și abandonează lupta, întorcându-se în spațiul de teroare și singurătate: „Simbolismul poetului este acela din tradiția sumbră a lui Baudelaire, care a cântat ploaia insinuantă și rece, provincia, urletul funebru, monotonia burgheză, tristețea autumnală. George Bacovia experimentează un nou mod de exprimare poetică, mai puțin accesibil, obscur, capabil să creeze totuși o atmosferă." (POP, 2007: 217). În poezia sa, cuvintele sunt îmbrăcate într-o formă neobișnuită. El „s-a jucat, într-un mod conștient cu imaginația" și a creat o operă ce tinde spre inefabil, formată din poeme în care sunetele, culorile și parfumurile, deznădejdea și singurătatea „se împletesc și răsună într-o muzică a suspinelor".

„Dezgustul de viață, saturările produse de excesul durerii și inadaptării multiple, de reechilibrarea prin repaus și neant, descind în poezia simbolistului, ce descrie lumea în cădere" (CARAION, 1979: 189), acestea reușind din loc în loc să modifice regulile retoricii.

„Figura emancipată a lui George Bacovia cel real, sensibilitatea lui bolnavă, fobiile lui întreținute de capriciile meteorologice, masca de bolnav incurabil sub care deseori a fost prezentat, sau el însuși s-a înfățișat, au făcut din el un caz. Literatura română nu are un inadaptat care să-l întreacă. Nu există alt scriitor care să-și fi dovedit singur un mai nefericit personaj decât acest George Vasiliu din Bacău. Dacă Eminescu se confundă pe veci cu frumosul lui chip romantic și rămâne în poezia românească imaginea sublimă a visătorului - un om complex cu suferințe nobile - putem fi siguri că George Bacovia va ilustra în continuare, cazul prin excelență al înfrânatului, inadaptatul față de care societatea continuă să se simtă vag vinovată; un maniac depresiv, marginal, care socotește că a trăi este deja o violență teribilă asumată". (FLĂMÂND, 1972: 295).

Așadar, cerul creației poetului este greu, „de plumb", înăbușitor: „orizontul între marginile căruia această poezie își vibrează acordurile sumbre este închis", dar și cenușiu, străbătut de corbii negri, „corbii poetului Trademși ai lui Edgar Allan Poe", care taie văzduhul „diametral", singuratici sau în stoluri dese.

De asemenea, și creația simbolistă a lui Ștefan Petică este reprezentată de o cromatică multiplă, dar în care predomină albul. În poeziile sale, întâlnim albul pur al crinilor, albul imaculat al unei rochii sau albul dens de marmură; apoi „un alb gălbui de toamnă și de mâini galbene".

La fel de prezent este și albul întunecat al giulgiului „ce înfățișează fantome cutreierând în noapte", dar și albul morții. Ștefan Petică reușește să dea combinației de alb-galben valoarea unor metafore și anume „a blondei întristări" și „a visului blond": „Visul meu la umbra albelor arcade/Înfrățindu-s-a cu blonda întristare". („Serenade demonice"). El asociază această combinație cromatică unei atmosfere tainice, care „înconjoară madonele și sfintele așa cum le-a ascultat poetul, cum plâng albe vise moarte-n floare". (ILIESCU, 1985: 103).

Indiferent de ipostazele în care apare acest alb, el sugerează mereu dematerializarea și devitalizarea.

O altă culoare întâlnită în lirica simbolistă a lui Ștefan Petică, este negrul, care se reprezintă, adesea simbolic, prin instrumentele muzicale ce au această nuanță.

El semnifică tragedia, „aflată în căutarea fără nume", ce este „ascunsă-n negrele vioare": „Dar în căutarea fără nume/Ascunse-n negrele vioare/E o tragedie tăinuită,/ Plâng albe vise, moarte-n floare". („Când vioarele tăcură").

Culori precum albastrul și roșul apar în poezia lui Ștefan Petică, dar doar ca pete sugerând prin intermediul lor iubirea sau, mai bine spus, tragedii ce i-au naștere în urma acesteia, fiind uneori „însângerate, demonice".

Astfel, se poate observa că Ștefan Petică este „poetul nuanțelor albe și negre".

Ca orice curent literar, simbolismul are influențe ale societății în care și-a făcut apariția, și ulterior, ale aceleia trăite de creatorii săi. Astfel, putem constata cu ușurință faptul că simboliștii exprimă cromatic existența interbelică, aceasta lăsând urme în toată opera lor. Indiferent că predomină culoarea sau muzica, din creația simbolistă „răsună o jale ca de bucium". O auzim și o vedem „cu sufletul": numai aici copacii plâng și rozele mor; numai acești artiști descriu cu atâta patos ce este dezolant în viață; doar „sufletele lor călătoresc prin ținuturi înghețate și pustii."

Atunci când citim versuri simboliste, parcă plângem și suferim odată cu poetul. Trăim alături de el, toate sentimentele mâhnirii, observând mai ușor ,,acele culori degradante: galbenul, roșul, violetul, negrul, albul". Poezia lor lasă impresia că suntem înconjurați de o stranie tristețe, nutrită pentru cei ce transmit toate aceste stări apăsătoare; cărora, parcă am dori să le spunem că: ,,albul este lumină, roșul este viață, galbenul este putere și dorință de a privi cu speranță spre viitor, forța de a merge mai departe".

Poezia simboliștilor ne face, în genere, să ne întrebăm: ,,A cui lume este reală, a noastră sau a lor?"

BIBLIOGRAPHY

Apetroaie, I, „Cromatica simbolistă", George Bacovia, în ,,Orfeu și Aristarc", Iași, Editura Polirom, 1982;
Bote, L., „Simbolismul românesc", București, Editura pentru Literatură, 1966;
Boldea, I., „Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă", București, Editura Aula, 2002;
Caraion, I., „Sfârșitul continuu", București, Editura Cartea Românească, 2002;
Dumitriu, D., „Bacovia despre Bacovia", Iași, Editura Polirom, 1998;
Flămând, D., „Ascunsul Bacovia", București, Editura Eminescu, 1998;
Grigurgu, B., „Bacovia, un sentimental", București, Editura Albatros, 1998;
Iliescu, A., „Poezia simbolistă românească", București, Editura Minerva, 1985;
Pop, I., „Dicționar analitic", Cluj, Editura Casa Cărții de Știință, 2007;
Trandafir, C., „Poezia lui Bacovia", București, Editura Saeculum, 2001.

MOTHERHOOD AS THE RESULT OF RAPE IN KAREN MALPEDE'S PLAY THE *BEEKEEPER'S DAUGHTER*

Andra Crețu (Fermeșanu)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Motherhood as institution was defined for the first time in 1976 by Adrienne Rich in her book "Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution" in opposition to motherhood as experience. According to the writer, motherhood as institution is a patriarchal concept that oppresses and inhibits women's creative power by dictating them how to act / react, how to behave and how to feel in their relationship with their children. Karen Malpede's "The Beekeeper's Daughter" mirrors motherhood as institution and the way in which patriarchy has transformed women / mothers into victims. Moreover, it highlights the consequences of war and rape on motherhood and a woman's body. Admira, a Muslim refugee and one of the three women characters of the play, experiences a forced pregnancy as a result of war-rape. Her will and body have been under total control. Therefore, her silencing, emphasized by the loss of her voice, equates with the impossibility of mothering. Yet, beyond all the boundaries that come with loss, and pain, and suffering, not only Admira, but also the other two women characters of the play, Sybil (the beekeeper from the title)and her niece, Rachel, refuse to comply and identify themselves with the victim image. They all find solutions to help them not only cope with reality, but also rise above; at the end of the self-rediscovery process, they all become survivors.

.

Keywords: motherhood, rape, war, trauma, survivor

Introduction: motherhood and rape

Author of seventeen plays and winner of the Obie award, Karen Malpede is a contemporary playwright and ecofeminist whose plays (*The End of War, The Beekeeper's Daughter, I Will Bear Witness*, *Prophecy*, *Us*, *Extreme Whether*, etc.) deal with social injustice, survival, climate change and the magical connection that bonds human beings altogether and human beings with nature, perceived mythically. She is also the co-founder of 'Theatre Three Collaborative' which was inaugurated with *The Beekeeper's Daughter* in 1994, a play that, even though it is not a war play, deals with the consequences of the war. Moreover, Malpede tries to envision a better world that transcends the boundaries imposed by the patriarchal means of illustrating power (through violence and the destruction of both the physical and emotional worlds of those involved) and to emphasize the common string that links people together, beyond gender, religion, nationality. Nevertheless, the play reconnects women through motherhood or, more exactly, through the sufferings brought by motherhood, as one of the characters, Admira, becomes a mother after having been raped, Rachel chooses motherhood out of her sense of duty and sacrifice, and the third woman of the play, Sybil, "renounces" motherhood as she kills her daughter in an accident, as a reaction to the violence and humiliation they endured.

Taking into account the fact that the play deals with the Bosnian war, several similarities with the situation from Syria were made and therefore, the play was revived in 2016, as a response to the tensions raised by the immigrants as perhaps a solution-giver for the violence and hatred that seem to take over.

As Karen Malpede herself declared in a 2016 interview (to Brad Rothbart for the American Theatre publication), *The Beekeeper's Daughter*'s inspiration came while she was teaching ecology and theatre at NYU. That way she met the ecofeminist, trans-singer Anohni who was a young student in her class (an inspiration for Jamie, the bisexual character of the play, and maybe for Rachel, a strong advocate for women's rights). At the same time, Malpede was doing some research

about the lives of Robert Graves and Laura Riding, and studying Greek mythology and theatre; she states that "Graves, along with Julian Beck and Allen Ginsberg, both of whom I knew—Julian very well—are the models for Robert Blaze in the play. These are men who redefined traditional ideas of masculinity in order to become themselves and affect change in the world." (interview 2016). When the war in Bosnia exploded, while the playwright was on holiday at a castle in Umbria, "living in bucolic luxury", Malpede felt that, even far away from the war, she could still "feel the guns rumbling through the earth and hear the cries of those whose lives were being torn apart. That contrast between Western luxury and an upsurge of hysterical, xenophobic violence informed the play. Since then, xenophobic violence seems to be ascendant." (ibid.)

In short, the four-act play sets both its characters and its readers on a journey of self-discovery by moving from the house (the first act, a safe place full of harmony, isolated from the "real" world) to the beehive (second act, on the edge of peacefulness and danger, a first trial of reconnecting to nature), to the forest (third act, a symbol or the descending in the unconsciousness, and dealing with the traumatic past) and, eventually, to the sea (the fourth act, a metaphor for cleansing and rediscovery of one's self, after having come to terms with the past and being able to embrace the present, and thus the future). Thus the play presents the story of an American family and a refugee from Bosnia, highlighting an oxymoronic view on humanity. While Sybil Blaze, the beekeeper from the title, her brother, Robert Blaze and his bisexual lover, Jamie Knox seem to live in paradise on an island in the Adriatic, a brutal war is exploding only a few hundred miles away. When Robert's daughter, Rachel, an activist for women's rights, returns home, it is as if she brings also some of the tensions and turbulence from the front, invading therefore the previous harmonious and bucolic atmosphere. Moreover, Rachel does not return home alone, but together with Admira, a Muslim refugee and a victim of sexual violence. What is more, Admira is pregnant and has not any other place to go. Rachel promises safety and security to Admira and, as a consequence, when she comes back to her home, she has specific instructions as to how her family will treat her friend while she stays with them. However, the arrangements bring on disagreements between Rachel and her poet father, taking into account the fact that they have lived very different lifestyles over the past few years. Whereas Rachel has been directly on the war front, she has seen a lot of disturbing things and this is why she tends to be overcautious, her father has been living in a safe and luxurious space with little contact with the external world.

Besides having been raped, Admira is not sure whom the child belongs to: to the man she loves and who probably was killed in the war, or to one of her molesters. As a consequence, she is caught between her wish for revenge and desire of killing the baby and the thought of killing herself. After the baby is born, Sybil assumes the role of taking care of Admira, while Robert is the one that becomes in charge with the baby, as the readers witness a reconfiguration of the classic roles of a family. Jamie falls in love with Rachel and they become involved in a sort of relationship, even though Robert disagrees and Rachel perceives it more from a practical point of view, only as a way of consuming their sexual desire, and not as something emotional or spiritual.

In the end, after Rachel's return to the war front, the new family seems to have come to terms with their past and have found novel ways of dealing with it and surviving (through art, for example). Rachel comes back, pregnant and married to a journalist from Sarajevo (another victim she just wanted to help and save) and sharing Admira's previous dilemma: she does not know either who the father of her child is.

Therefore, the play was revived in 2016 as it highlights some contemporary issues; in the Foreword of Karen Malpede's *Plays in Time: The Beekeeper's Daughter, Prophecy, Another Life, Extreme Whether (Playtext)*, Marvin Carlson has emphasized that "the play moves easily between contemporary and classic reference, weaving a rich poetic tapestry of human relationships and of negotiations with the extremes of human love and hate. Today, two decades later, with not only the Adriatic but the entire European continent attempting to deal with the political, social and psychological challenges of countless abused and damaged Muslim women like Admira, the play strikes a disturbingly contemporary note." (2017: XI) Then, he adds: "Despite its echoes of Greek

tragedy, the B's D can be considered within the general mode of realism, often with heightened or symbolic elements, that characterize much of the more ambitious work of this national tradition" (XII). Moreover, motherhood and the way female roles are perceived receive a different perspective, as the reader gets the story from the ones usually silenced and weakened; now one has the chance to find out about the struggles of the victims that prove to be in the end survivors.

The traumas of rape

Admira Ismic, is a Muslim refugee, victim of what Gutman coined as "rape camp" and Rachel Blaze's friend (apud. Hirschauer, 2014: 97). Even though we do not find out too much about her previous life, Rachel highlights the fact that, ironically, Admira was a student at university and she speaks five languages, thus she is an educated woman. However, the woman is never associated with either the level of her education, or with what she represents as a person. Throughout the play, she is constantly linked to the horrific experience she has been through. Even from the beginning Robert associates her with death: "She's brought death into the house. […] Didn't you feel it? The icy chill." (BD, 11). Her husband died in the war and she avoids talking too much and when she does it "she speaks clearly, but stiffly. There is tremendous pain hidden in the voice" (BD, 12). Her deep suffering is caused not only by the fact that they have just come from the war, as Rachel states ("We've just come from the war", (BD, 13), the collective *we* standing for all the women that take part actively, directly or indirectly, in the war, even though they are never mentioned in history because they do not prove the heroism men do), but mostly by the fact that she was "held in captivity for three months, tied hands and feet to a bed, repeatedly brutalized day and night by a bevy of smug, self-satisfied men" (BD, 18). And the result was not only a destroyed self, but also a forced pregnancy that deepened her suffering because of the lack of knowledge in what concerns the identity of the baby's father that could have been her dead husband or one of those "monsters" (BD, 19).

Unfortunately, rape and war have been complementary actions throughout history. According to Cambridge Dictionary, the verb "to rape" (from Latin rapio, rapere) means: a) to force someone to have sex when he or she is unwilling; b) to damage or destroy something by using it in an unsuitable way. Louise du Toit in *A Philosophical Investigation of Rape. The Making and Unmaking of the Feminine Self* underlines that the first written record of the English word 'rape' with the explicit meaning of "violation or ravishing of a woman" (2009: 36) appears only in 1481, even though it has represented a practice of subjugating women from the oldest times, when women were perceived as merely sexual property inherited by their men for their own pleasure. In what concerns war time, it seems that rape has been used as a weapon against women, what Sabine Hirschauer calls in *The Securitization of Rape. Women, War and Sexual Violence* the "perennial othering of women" (2014: 4), marginalizing and objectifying them. The recognition of mass rape as a collective, not individual domestic problem was made in the 1990s, after the Bosnian war, when rape was "securitized", that is acknowledged as an international dangerous strategic practice and crime with political implications. (ibid. 5). As a matter of fact, Susan Brownmiller is the one who, in her book *Against Our Will*, coined the term "rape as a weapon of war" when she referred to men's genitalia "as a weapon to generate fear (1975: 14).

What is more, it seems that in Bosnia, women were raped in public spaces or in in front of their neighbors and relatives "in the knowledge that the victims would thereafter carry a cultural stigma" (apud. Hirschauer, 2014:10). When remembering about what has happened to her, Admira says: "They did it all in front of everyone. They took four of us. In front of everyone. On the ground. They did it. Everyone saw it. No one moved" (BD, 69). Thus the pain is augmented by the fact that she was seen by the others and publicly ashamed, as rape becomes a guilt shared both by the aggressor and the victim in the patriarchal society, where men possess and women are to be possessed. Witnessing the aggressions does not bring comfort or release either as the feelings of powerlessness and rage highlight an identification with the victim in what concerns public shaming, humiliation, physical and psychological injuries: "But I saw what they did to the others. To young

girls and old women. And their eyes were so cold. They had no life in their eyes." (BD, 71) and also a crashing of the whole, as women become living bodies with dead souls / spirits, a kind of double consciousness. There is a split between "Leib (lived body) and Körper (corpse), between subjective and objective existence, between the threatening and consumable aspects of the body as thing, and between the masculine universal and the borderline feminine" (du Toit, 2009:84), an element associated with rape's destruction of the victim's sense of self in relation to others.Therefore, rape functions "as a demarcating function—if women's bodies serve as the border of the group, the enemy break down their defences if they rape the women, and at the same time they break into the hidden heart of the *corpus socians*." (ibid. 47)

On the other hand, along with Admira's weakening of the will and self that led eventually to her spiritual death ("No. I am dead. No one survives. […] I was dead already I had died so all I could do was hang from the top of the ceiling and look down" BD 70-71), the aggressors go through a process of becoming stronger and empowered. Admira knew the "monsters" that "killed" her because she has taught in the village and they were village boys; one of them was a teacher, a former colleague, who, with a knife in his hand, covered in blood told her; " Now you see how strong I am". (BD 71) Men, who in the patriarchal society are characterized by power and have as responsibility the protection of the weaker sex. get stripped of their masculinity during the war while exposed to several acts of heroism. According to Louse du Toit, rape suggests a way of opposing emasculation:

> Rape serves to affirm the rapist's masculine sense of self and his sense of having a place in the world, through a sharp and violent demarcation of his identity from the feminine. Rape is thus always about territory—symbolic, political, physical territory—and its logic dictates that the struggle plays itself out in terms of the dehumanization of the female sex and the feminine symbolic. Rape is first and foremost a violent (re-)assertion of the legitimacy of the masculine universal, and therefore always in the first place a pushing back of woman (especially her independent, therefore threatening and contestatory aspects) onto the margins of the political, whether the territorial struggle is primarily one between the sexes or not. By this I mean that purely masculine territorial struggles often also play themselves out in terms of the systemic rape of 'each other's' women. (2009: 88)

In this way, one of the myths about rape is called into question: the rapist is neither sick, nor sexually controlled by lust or desire, but rather by power and the need of dominating the other, ss Rachel points out during her conversation with Jamie: "But, nevertheless, to prove that they were made of heroic stuff, they took turns raping her over and over. And the act itself had an odd effect on them for it seemed to endow them with a superhuman strength." (BD, 19)

Admira's damaged self and loss of her former identity are emphasized by both loss of her voice and the forced pregnancy that reminds her the pain, the humiliation and the impossibility of possessing her own body and taking a decision for herself. Once she has become a "disembodied spectator" (du Toit, 2009: 99) of her own life, Rachel is the one that takes charge of her and urges her to talk in order to recover; the biblical "word" is emphasized as a source of life and an antidote to suffering: "I can't stand the silence anymore. […] I'm not going to let you destroy yourself. Do you understand? I want you to tell me everything. […] You're alive and you're going to talk." (BD, 68) However, Admira cannot find the right words to unleash her pain until she accepts the baby and her new identity as a mother. Even though after giving birth to her baby boy she has a short moment of identification with him due to the similarity between their eyes (they both have green eyes), after that the woman enters a state of obliviousness and alienation.

Pregnancy as a consequence of rape contributes to the further isolation and dishonoring of the victim; it also represents a constant reminder of what has happened and birth "does notresolve the situation because the opprobrium may be transferred to the children, who are seen as the offspring of the enemy. The repercussions of rape are thus transmitted across the generations." (Branche & Virgili, 2012: 13). More devastating than this is forced impregnation in connection with

ethnic cleansing that were part of Serbia's war strategy: using, thus, the penis as a weapon, "the particular anatomical device which allowed these men to destroy a woman at the same time as making her pregnant" (BD, 19)

According to Sabine Hirschauer, it seems that during the Bosnian conflict, "many of the estimated 20,000 women were forcibly impregnated and held captive in numerous camps spread throughout the region until an abortion was impossible." (2009: 19), the purpose being that of producing little Chetniks/Serb soldiers and therefore social disorder, by creating "lasting social chaos to the extent of destroying the culture and institutions of a society Mass rape and enforced pregnancy, its associated trauma and terror, affected entire generations. It led not only to the physical destruction of the community, but warped and changed its communal psyche and identity." (apud. Hirschauer, 2009: 11).

Motherhood as a consequence of rape could also be perceived as a " 'time-bomb' that is detonated much later, sometimes in circumstances that have changed completely, and which leaves a physical trace of the original rape in the postwar world" (Branche &Virgili , 2012: 5). In addition, women are not only "faced with being stigmatized by their families and communities as tainted and impure, but further marginalized and rendered invisible as mothers of children born from mass rape." (Hirschauer, 2009:232)

> Forced impregnation was widely recognized as a device of ethnic cleansing. This was, however, highly illogic because the child born from such forced pregnancy would carry the ethnic gene of both – the Bosnian mother and the Serbian father. This then implied that wartime rape through forced impregnation as a function of 'ethnic cleansing was "paternally derived" ' (Weitsman, 2008, p. 565). This rendered the Bosnian Muslim mother, the rape survivor invisible. Her genetic contribution to the child was considered insignificant. If forced impregnation and forced maternity, according to the Serbian rationale, was implemented to create Serbian offspring, such a notion then eliminated the Bosnian mother, rendered her nonexistent or existent only as a vessel to produce Serbian children. The society's sole focus and the exclusive connection to the Serbian father, marginalized the mother (the rape survivor). The mother's biological significance and genetic participation – in the child's ethnic footprint – then became irrelevant. The child's identity was solely connected to the Serbian father. As such, it de-humanized the Bosnian mother and rape survivor and reduced her to a reproductive instrument of war. She became the perennial, invisible 'other'. (ibid.)

Becoming invisible as a mother and dead as a person, Admira does not want anything else but revenge. First of all, she wants to kill the baby, because she feels him as the other, and not as belonging to her self, but also out of fear that he will repeat the actions of his supposed to be father(s): "I want to kill my child" (BD, 69). Later on, she decides to raise him, but only with the purpose of taking revenge in her place: "I want to raise him to know he must fight to the death. That there can be no peace." (BD, 85). Realizing that in this way she will perpetuate pain and restlessness, Admira comprehends that she could free him by killing herself: "If I die, my son can live. He won't have to grow up to be a killer. If I die, he won't have to remember." (BD, 85) Ironically, besides naming him Robert after Rachel's father (due to his kindness to her), this is her first conscious decision concerning her son's future, emphasizing her care and love for him. Once she frees him of her rage, Admira realizes that she wants to live, too. In the last act, after tasting the water of the sea, Admira gets purified and cleaned and she embraces life and motherhood as she identifies herself with the waves:

> All I could see, Robert. All I could see. Suddenly all I could see were swollen bellies. In the room all around were women crying. I was one of their voices. All alone, shivering. But all I could see were bellies heaving. Like the bellies of the sea swollen sea bellies. And the sea was singing to us; she opened her mouth, swollen bellies heaved out. I tasted sea salt in my mouth. I cannot explain what I saw. We were each one of us waves, all the women alone in that room

were like the waves of the sea; I saw it all in that moment. I remember I said to myself, "I am going to live.". That is my story, too, isn't it, Robert?" (BD, 86)

Regaining her voice and escaping the traumatic male gaze, Admira gets in control of her words and therefore of her future. She is finally capable of looking at what comes ahead and she succeeds in coming to terms with her past by voicing out her suffering and loss (her former self, her husband, her community), altogether with her gains (her son and her new friends and home) through art. While Sybil paints her own demons in order to tie them down, Admira chooses sculpture to express her novel identity and to transform herself from a victim into a survivor (her marble sculpture is entitled "The Survivors").

Rediscovering the self

There are three female characters in *The Beekeeper's Daughter*: Admira, Rachel and Sybil and they all may be linked to motherhood in a way or other and they also take a journey towards reinventing their selves. Admira has been raped several times during the Bosnian war and she is pregnant at the beginning of the play; then she gives birth to a baby boy, whom she will name Robert, the same name as Rachel's father. Rachel is pregnant at the end of the play, without knowing who the father of the baby is (sharing thus Admira's dilemma), the difference being that her pregnancy involved her will, and representing thus a form of underlining the re-possession of the female body (Admira becomes a mother against her will and her body is used only as a terrain that has to be conquered whereas Rachel chooses to become a mother). Sybil was the mother of a girl, whom she killed in a car accident, as a means of escaping male violence (a victim of physical and emotional violence, Sybil tried to kill herself and her daughter in order to escape her husband). Not only the five-year old girl died in that accident, but Sybil the mother did, too. Therefore all the female characters need to rediscover themselves, to heal some wounds and to take in charge their own selves and lives. What is interesting is the fact that the male characters are presented and reconfigured differently, too, as a response to all the male violence emphasized both by the war and by the patriarchal society that has imposed stereotypical roles to women and men. Thus, Robert becomes a male nurturer and care-giver, while Jamie is an androgenic character, highlighting gender fluidity and cutting through gender roles.

What Admira and Sybil share is the fact that they are both direct victims of male violence, they both experience the loss of their voices and they both heal with the help of art. Exactly as her name suggests (from the Greek word Sybilla, meaning prophetess, connected to divine knowledge), Sybil Blaze, Robert's sister seems to be in great union with nature. She has a special connection with her bees (a symbol for love, beauty, community, productivity) in which she seems to read the future and which helped her to recover after her daughter's death. A few moments before meeting Admira, associated throughout the play with coldness and death, Sybil mentions that her bees are cold: "The bees are cold. I can feel them shivering in their hives."(BD, 4) "All day long my bees have been upset" (BD, 7) What is more, Rachel's aunt deduces quickly the fact that Admira intends to kill her baby and accepts her niece's challenge to try to save her, even though this triggers back some of her old memories. While bathing Admira (in a symbolic scene where she tries to wash all the dirt away) and singing to her (as if voicing out the beauty and also the reality of the world), Admira confesses: "Your voice keeps me anchored here." (BD, 25). Sybil, a mysterious woman, that talks little but tells a lot, has been in Admira's position, that of being silenced by the male power and that is why she is the most appropriate to understand her and help her.

In the third act, entitled symbolically *The Forest*, the two women descend in their unconsciousness and they both deal with their demons, in a series of monologues/ dialogues that mirror and complete one another. Each woman tells the story of her silencing – Sybil: "they were going to take her away. Because I watched him one night from the door, when he hurt her, I watched. My tongue turned to ash in my mouth" (BD 70), Admira: " I am dead. The dead don't speak" (BD 68). Therefore, the voice as a means of expressing one's identity, will, wishes and

desires, and also of connecting to the others and defining oneself as a subject, becomes devoid of power under the terror provoked by the threats of the dominant male in patriarchal society. "The victim's voice loses its creative, connecting, imperative and meaning-giving force, and her voice, like all other aspects of her self, becomes caught up in the rapist's logic" (du Toit, 2009:90) --or, in Sybil's case, in her violent husband's logic. As the voice gets nullified and loses its effect, the self also loses its consistency.

Sybil learns to "talk" or, more exactly, to communicate again by reconnecting with nature through her bees, whom she starts understanding: "That's how I learned to keep bees. […] They live as if they were free. They talk to each other with their wings. They make up dances. In times long ago, people used to understand the language of bees but now we've forgotten how to understand them." (BD, 71). Sybil does not keep only bees, but it is as if she kept the secrets of survival as an atemporal eternal mother connected to her foremothers and daughters and empowering one another. She tells Admira: "You are rooted right to this spot by a silken cord that runs through your mother's mother to you and on again to the end of time." (BD, 25) Moreover, exactly as an ancient priestess in a hypnotic ritual, she paints Admira's demons in order to tie them down. Mirroring Sybil's liberation through art, Admira herself will take up carving in the end in order to tell her story, not that of becoming a victim, but a survivor.

The reaffirmation of the female will is also emphasized by Rachel, who stands for feminism, female power and strength, care, kindness and altruism. She resembles nothing of the stereotypical female image: she is brave, speaks up her mind and perceives love in a practical manner. She (together with Admira, after her recovery) becomes the daughter of Sybil (Mother Earth), as her aunt loses her daughter and she loses her mother. However, she seems more rational and anchored in the present and reality: "Why don't you wake up and join the twentieth century. You live on an island where you invent the rules of decorum but a few hundred miles away from here men are cutting other men's testicles and disemboweling pregnant women." (BD, 62). Her pregnancy stands for embracing motherhood in a conscious way: she goes to war like a man and chooses to have a child as a woman.

All in all, at the end, all the three women find their freedom near the beehives, after having dealt with suffering, pain and loss in a way or another. They go through a journey of rediscovery and experience several phases or "elements of damage or loss" (du Toit, 2009: 6) in order to re-make their selves, such as "spirit injury, victim complicity, loss of voice (silencing), loss of moral rage, and thus of moral standing and agency; and finally, homelessness (dereliction) or displacement and alienation" (ibid.). Admira's carved belly of her "Survivors" is mirrored by Rachel's pregnancy, as a new survivor of the "War" (with its both denotative and connotative meanings): she survives both the Bosnian war and the emotional war, crossing both physical and spiritual boundaries in order to reconnect to her lost self.

Conclusions

The dynamics of power and oppression in the institution of motherhood reflect not only the expectations of the male society in what concerns the way in which m/others perform motherhood, but also the marginalization and the othering of women. Winnicot's "good enough mother" and the idealization of the mother do not take into account the context, and the context is the one that usually changes the rules. The mythical angelic image associated with the white middle-class woman enlarges its connotations as it is replaced by a Muslim woman, such as Admira. She becomes a victim of outer forces and stereotypes that impose to women to behave in the same way, even though they have diverse backgrounds. The suffering brought by discrimination and rape alienates her from her identity and self.

Admira experiences a forced pregnancy as a result of war-rape. Her will and body have been under total control. As a result, she cannot cope with mothering. Admira perceives herself as the other and not as a mother, while "doing the motherhood" (Short 2005: 285), that is giving birth and breastfeeding, in opposition to mothering, that is creating a relationship with her child.

Yet, *The Beekeeper's Daughter* offers some alternatives in order to combat the stereotypical gender-based roles: it highlights the power of art in the process of healing. Nevertheless, the male characters in the play have been reinterpreted: Robert, for example, symbolizes nurturing and caretaking, as if counterbalancing for Admira's powerlessness of bonding and mothering her son.
All in all, beyond all the boundaries that come with loss, and pain, and suffering, Admira, but also Sybil and her niece, Rachel, refuse to be defined by the victim image. They all find solutions to help them not only accept reality, but also to comprehend it and transcend it. Therefore, the victims become survivors: Rachel chooses to become a mother as an open declaration of reclaiming her body (in opposition to Admira's loss of body and identity), Admira contours her new self with the help of art and Sybil becomes an inspiring mythical healer who brings comfort to m/others.

BIBLIOGRAPHY

Primary Sources

Malpede, Karen, *The Beekeeper's Daughter,* Brooklyn: Theatre Three Collaborative, Inc., 1997.

----------*Plays in Time: The Beekeeper's Daughter, Prophecy, Another Life, Extreme Whether (Playtext),* Chicago: Intellect, 2017.

Critical Sources

Bloom, Davida, Rape, *Rage and Feminism in Contemporary American Drama*, Jefferson & North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2016.

Blumenfeld, Odette, *Studies in Feminist Drama*, Iași: Polirom, 1997.

Branche, Raphaelle & Fabrice Virgili, eds., *Rape in Wartime*, Palgrave Macmillan, 2012.

Brown, Janet, *Taking Center Stage: Feminism in Contemporary U.S. Drama*, The Scarecrow Press, Inc., 1991.

Brownmiller, Susan, *Against Our Will. Men, Women and Rape*, New York: Ballantine Books, 1975.

Du Toit, Louise, *A Philosophical Investigation of Rape. The Making and Unmaking of the Feminine Self,* London & New York: Routledge, 2009.

Hirschauer, Sabine, *The Securitization of War. Women, War and Sexual Violence*, Palgrave Macmillan, 2014.

Murphy, Brenda, ed., *The Cambridge Companion to American Women Playwrights*, London & New York: Cambridge University Press, 1999.

Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1995.

Rittner, Carol & John K. Roth, eds., *Teaching about Rape in War and Genocide*, Palgrave Macmillan, 2016.

Short, Patricia, "Reflections on Motherhood", in *Motherhood: Power and Oppression*, Marie Porter, Patricia Short, Andrea O'Reilly, eds, Toronto: Women's Press, 2005, p285-294.

Sielke, Sabine, *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*, Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2002.

Skjelsbaek, Inger, *The Political Psychology of War Rape. Studies from Bosnia and Herzegovina*, London & New York: Routledge, 2012.

Smith, Merril D., ed., *Encyclopedia of Rape*, USA: Greenwood Press, 2004.

Websites

https://www.americantheatre.org
http://www.theaterscene.net
http://theaterforthenewcity.net
https://www.nytimes.com
http://www.onstageblog.com

http://theaterthreecollaborative.org/

ALEXANDRU PALEOLOGU AND ROMANIAN DIPLOMACY

Ioana Mihu
Phd Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:In this paper, we aim to make an analysis of Alexandru Paleologu's diplomatic activity, and at the same time, to highlight the qualities and the skills of a good diplomat. We also want to see what the vision of the Romanian culture man is about how our country must be represented in Europe and abroad. We consider that Alexandru Paleologu's diplomatic activity was significant for Romania's foreign policy and for the representation of Romanian culture in the European space. In our opinion, a fairly represented country is a stable and trustworthy country whose policy is transparent, that's so important to have a good diplomatic activity. We aim to analyze the role of diplomatic activity in a country and the fundamental traits of a diplomatic person. We will take a look at the way in which Alexandru Paleologu represented our country as Romania's ambassador to Paris, and we also want to see what matters are of great importance for a good development of diplomatic activity from his perspective. We want to shape the profile of a good diplomat, while pursuing the thread of Alexandru Paleologu's work in the embassy.
We will not leave aside the historical context in which Alexandru Paleologu began his diplomatic career, highlighting the events and the fundamental meetings that marked the master's trajectory in this way.
We will also focus on the importance of diplomatic communication and the way in which it facilitates the peace relations between two countries.
We hope that in this paper, we will conduct a firm and representative analysis of Alexandru Paleologu's cultural and diplomatic activity, describe as accurately the role of this aspect of the representation of our country abroad and to draw the coordinates of this important activity in within a state.

Keywords: Diplomacy, Paleologu, Romania, career, vision.

Una dintre cele două mari dorințe ale lui Alexandru Paleologu, încă din copilărie, a fost aceea de a deveni ambasador la Paris. Cealaltă dorință a fost să fie scriitor. Din perspectiva lui Al. Paleologu, diplomația reprezintă condiția socială cea mai potrivită pentru un scriitor. La vârsta de 71 de ani, acesta avea să își îndeplinească una dintre dorințele tinereții, devenind ambasador al României la Paris. S-ar putea spune că vârsta de 71 de ani nu este una propice unui început de carieră diplomatică, însă acest fapt nu l-a descurajat absolut deloc pe Al. Paleologu, ba dimpotrivă, experiența de viață și mentalitatea formată l-au ajutat să își îndeplinească sarcinile diplomatice cu mare eficiență. Pe parcursul întregii sale existențe, Al. Paleologu a avut o viziune pro-occidentală, cunoscând cultura și istoria Franței, vorbind încă din copilărie trei limbi, printre care se numără și franceza. Aceasta din urmă, îi venea în mod natural, după cum singur afirmă: „Prima mea limbă învățată a fost germana; a doua, engleza. Despre franceză nu mai vorbesc, pentru că plutea în casă și am prins-o fără vreun efort. Din cauza asta, eu nici nu mă pot exprima bine decât recurgând la franceză. Ca să vorbesc românească pură, trebuia să fac un efort, pentru că franceza vine pe cale firească."[1] Anii copilăriei au reprezentat pentru Alexandru Paleologu anii de formare intelectuală, în care a avut oportunitatea de a întâlni, observa și admira personalități marcante ale culturii românești, deoarece în casa familiei Paleologu mereu aveau loc conversații pline de spirit

[1]Alexandru Paleologu în dialog cu Filip-Lucian Iorga, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, București, Editura Humanitas, 2005, p.81

între scriitori, artiști, filozofi, veritabile elite sociale și culturale ale vremii. Prezența tuturor acestor figuri emblematice ale culturii românești au avut un rol fundamental în educația lui Al. Paleologu, marcându-i destinul cultural și afinitatea pentru diplomație.

Considerăm necesar ca, înainte de a vorbi despre rolul pe care Al. Paleologu l-a avut în cadrul diplomației românești, să vedem ce este diplomația și în ce constă ea, care este importanța sa în contextul cultural și politic. Totodată, dorim să aruncăm o privire diacronică asupra evoluției diplomației. O definiție a diplomației pe care o întâlnim în DEX[2]este următoarea: „Activitate desfășurată de un stat prin reprezentanții săi, în scopul realizării politicii sale externe." Mergând mai departe cu încercarea de a defini cât mai corect diplomația, putem afirma că diplomația reprezintă știința și arta de a menține raporturi politice, sociale și culturale între două state. De-a lungul vremii, au fost formulate multiple definiții pentru diplomație. După Charles de Martens, diplomația reprezintă știința care stă la baza existenței relațiilor diplomatice, mai exact „știința relațiilor externe sau afacerilor externe ale statelor, sau, într-un sens mai restrâns, știința sau arta negocierilor. [3]" Termenul „diplomație" a apărut pentru prima data în limba engleză, fiind utilizat încă din anul 1645, urmând ca mai apoi, în 1787, acesta să fie folosit cu sensul său actual.[4]În limba română, termenul îl întâlnim pentru prima dată la începutul secolului al XVIII-lea, în *Hronicul româno-moldovlahilor* a lui Dimitrie Cantemir.[5]

Începuturile diplomației sunt strâns legate de modalitatea în care s-au dezvoltat relațiile între state, fenomenul diplomatic fiind întâlnit încă la popoarele orientului antic.[6] Drept mărturie pentru existența raporturilor diplomatice încă din Antichitate, stau documentele aflate în custodia arhivei de la El-Amarna, care cuprind 360 de tăbliță de lut, izvoare istorice care conțin corespondența diplomatică a faraonilor Amenhotep III și Amenhotep IV cu principii străini supuși imperiului egiptean.[7]Dintre toate popoarele antice, la greci găsim creionată o instituție consulară.În cadrul acesteia, consulul era numit *proxenos,* (în traducere protector, gazdă). Acesta avea puterea de a-și exercita funcția în cetatea în care își avea reședința, fiind numit în funcție după un anumit protocol, iar misiunea sa consta în a apăra interesele cetății pe care o reprezenta. În Roma antică, ambasadorii aveau rang de senatori, fiind desemnați de Senat și având un rol important în viața publică. Ambasadorii romani erau aleși din rândul celor mai de seamă cavaleri, iar de cele mai multe ori, în drumurile lor, erau însoțiți de o suită de 10-12 persoane, prin acest fapt, Roma sublinia importanța și puterea reprezentantului său.

Diplomația a evoluat semnificativ de-a lungul timpului, astfel că, în secolul al XIX-lea, diplomatul devine un funcționar cu o profesie specifică, deținând un rol fundamental în desfășurarea negocierilor dintre state. În secolul al XX-lea, numărul statelor care încep să participle la activitatea diplomatică este în creștere, iar diplomatul trebuie să dețină un spectru larg de cunoștinte menite să-l ajute în buna desfășurare a activității diplomatice. S-a încercat, cu succes, prin înmulțirea numărului organizațiilor internaționale, sporirea afirmării atât a diplomației bilaterale, cât și a celei multilaterale, în acest mod, diplomația devenind un domeniu de mare interes pentru statele europene. În țara noastră, diplomația are o istorie milenară, în sensul că există de mai bine de două mii de ani, fiind atestată documentar de către istoricul Herodot. Acesta a consemnat în scrierile sale relațiile stabilite între coloniile grecești

[2] *DEX Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, București, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan- Al. Rosetti", Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016
[33]Charles de Martens, *Le guide diplomatique*, ed. V, Vol. I, Leipzig, 1866, p.2
[4]R.P. Barston, *Modern Diplomacy*, Second Edition, Longman, London and New York, 1998
[5]Mircea Malița, *Diplomația. Școli și instituții*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975, p.79
[6]Grigore Geamănu, *Drept internațional public*, vol. II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
[7]Roxana-Maria Toma, *Misiunile diplomatice și problematica lor*, București, Editura Universității Naționale de Apărare „Carol I", 2014, p.9

și populația autohtonă. Totodată, Strabon, în izvoarele sale, vorbește despre înțelepciunea lui Burebista, al cărui scop era păstrarea integrității Daciei, fapt pentru care, l-a sprijinit pe Pompeius împotriva lui Iulius Caesar. La Dio Cassius găsim enumerate trăsăturile excepționale de diplomat ale lui Decebal. Așadar, observăm cu ușurință faptul că diplomația era o componentă de mare importanță în structura statelor geto-dacice, fiind aproximativ similară cu diplomația greco-romană.[8]. Mai târziu, în secolul al X-lea, formațiunile feudale statale din Transilvania aveau relații diplomatice cu Imperiul Bizantin, țaratul bulgar și cu statul morav. În aceeași perioadă, reprezentanții feudali din Dobrogea, au obținut dreptul de a duce tratative cu reprezentanții Imperiului Bizantin. „Politica externă în statele feudale românești era concentrată în mâinile domnului, care avea dreptul de război și de pace și de a încheia alianțe".[9]Solia reprezenta principala formă de reprezentare diplomatică în tradiția bizantină. Solul era însărcinat cu transmiterea mesajului de la un stat la celălalt, fiind responsabil de menținerea raporturilor diplomatice atât pe timp de pace, cât și-n timpul războaielor. Mult mai târziu, au luat ființă *capuchehaiele*, un fel de reprezentanțe cu caracter permanent ale Porții.

În cultura românească, se consideră că textul „Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie" (1521) reprezintă un document de o inestimabilă valoare documentară și diplomatică. Prin intermediul acestui document, se atestă existența raporturilor diplomatice încă de la începuturile formațiunilor statale românești.Primele organizații statale aveau cancelarii conduse de către logofeți; rolul acestora consta în a le coordona activitatea diecilor, erau responsabili de păstrarea corespondenței externe, păstrau sigiliul, angajau și se ocupau de instruirea și formarea diecilor. Alte izvoare istorice și documente care atestă existența și practicarea diplomației pe teritoriile românești, sunt letopisețele și „Descrierea Moldovei" a lui Dimitrie Cantemir. Aici sunt descrise atribuțiile diplomaților cu privire la curte, la respectarea protocolului și rapoartele dintre postelnic și personal. În secolele XVII-XVIII, în timpul domniilor lui Șerban Cantacuzino, Constantin Brâncoveanu, respectiv, Vasile Lupu, se afirmă complexitatea și amplitudinea politicii externe românești. Ni se pare important de menționat faptul că, în anul 1643, s-a încheiat o alianță între Transilvania și Franța, alianță care i-a permis Transilvaniei să ia parte la războiul de 30 de ani, în calitate de stat suveran. De asemenea, Transilvania, a mai luat parte și la pacea de la Westfalia.[10]

Dimitrie Cantemir și Șerban Cantacuzino au avut un rol fundamental în diplomația românească. Prin intermediul activității lor diplomatice și a scrierilor istorice, aceștia au făcut mărturii despre capitulațiile otomane care au fost invocate în cadrul negocierilor pentru tratatul de la Kuciuk-Kainargi din 1774. Acestea aveau scopul de a oferi țărilor românești un statu special, în sensul că limitau intervenția Imperiului Otoman în structura de conducere internă a acestora. O altă contribuție semnificativă în istoria diplomatică a țărilor românești o are cea a domnitorilor fanarioți, instalați în Țara Românească în 1716 și în Moldova în 1711. Aceștia au avut un rol de o mare importanță diplomatică în politica externă de model turcesc, participând la încheierea unor tratate de pace, precum cel din 1718 de la Passarowitz.[11]

Anul 1848 aduce o nouă perspectivă asupra modului în care era privită diplomația, astfel că activitatea diplomatică primește noi dimensiuni, fiind utilizată în scopul de a ajuta la înfăptuirea unității naționale și dobândirea independenței poporului roman. Așadar, diplomația devine o unealtă destul de eficientă în procesul de constituire a statului național roman. Apariția acestuia a condus la formarea unor noi maniere administrative în domeniul diplomatic. Observăm cum, în această perioadă, capuchehaia de la Constantinopol devine

[8]V. Cândea, D.C. Giurescu, M. Malița, *Pagini din trecutul diplomației românești*, București, Editura Politică, 1966
[9]Dan Berindei, *Din începuturile diplomației românești moderne*, București, Editura Politică, 1965, p.75
[10]*Ibidem*, pp. 76-78
[11]*Ibidem*

agent diplomatic, iar în mari capitale europene iau ființă reprezentanțe diplomatice (la Paris în 1860, la Belgrad în 1863). Toate aceste demersuri diplomatice au un rol benefic pentru proaspătul stat format, contribuind la păstrarea independenței acestuia și la consolidarea statală în toate domeniile: politic, economic, administrativ, cultural.

Configurația disciplinei diplomatice ca profesie distinctă s-a realizat treptat, fiind în strânsă legătură cu dorința și eforturile țărilor de a reglementa situațiile conflictuale și litigiile pe calea tratativelor desfășurate în condiții pașnice. Cu toate acestea, nu puține sunt dățile în care ambasadorii și consulii, mai exact, reprezentanții corpului diplomatic, sunt puși în postura de a purta negocieri intense, în care să reprezinte poziția oficială a țării lor natale. Aceste situații presupun o pregătire riguroasă, însoțită de o sumedenie de calități și abilități profesionale și personale. Câteva dintre aceste trăsături personale constau în: amabilitate, promptitudine, un lucid simț al răspunderii, curaj, inteligență, prudență și tact. Un diplomat de carieră, pentru a excela în munca sa, trebuie să aibă excepționale abilități lingvistice și de comunicare, atât scrisă, cât și verbală, trebuie să posede înclinația de a asimila și a utiliza cu ușurință noi informații și competențe dobândite, trebuie să dețină cunoștinte generale juridice, economice, istorice, geo-politice. Nu în ultimul rând, un bun reprezentant diplomatic trebuie să aibă capacitate de sinteză și analiză, capacitatea de negociere și abilitatea de a se adapta în medii multiculturale. Privită ca o activitate cu caracter permanent, diplomația a devenit un domeniu de sine stătător odată cu înființarea primelor misiuni permanente. Acest moment a reprezentat și punctul de delimitare a profesiei de diplomat de celelalte domenii de interes. Intensa activitate diplomatică românească are ca scop menținerea și respectarea intereselor legitime de independență a țării, cât și mentenanța autodeterminării a tuturor cetățenilor români.

Misiunea diplomatică are un caracter complex, bazat pe curtoazia internațională, pe cunoașterea și respectarea etichetelor, a protocolului și a uzanțelor de ceremonial. Noțiunea de reprezentare constituie nucleul meseriei de ambasador, dacă putem s-o numim meserie, deoarece diplomația este mai degrabă, o vocație. Ambasadorul este reprezentantul fidel al țării sale în statul în care este trimis pentru a-și îndeplini misiunea diplomatică, el fiind investit cu autoritatea necesară inițierii oricăror tratative de negociere, în scopul menținerii relațiilor non-conflictuale ale statelor implicate în procesul diplomatic. Așadar, putem considera diplomatul ca fiind o „pârghie" care susține, prin capacitățile sale, de care trebuie să dea dovadă în numeroasele și diversele situații pe care le întâmpină pe parcursul traseului diplomatic, pacea și prosperitatea celor două state pe care acesta le mediază. Un diplomat trebuie să aibă o conduită ireproșabilă atât în spațiul profesiei sale, cât și în viața particulară, astfel că moralitatea reprezintă calitatea cea mai de seamă a unui ambasador. Conduita morală constituie criteriul fundamental al selecției și investirii unui diplomat. Precum am menționat și anterior, diplomatul trebuie să cunoască, să respecte și sa aplice uzanțele de ceremonial, astfel că, atunci când se impune necesitatea organizării unui protocol, ambasadorul să poată realiza acest lucru cu pricepere și eficiență. Ceremonialul are beneficiul uriaș de a crea un cadru prielnic dezvoltării relațiilor bilaterale, prin intermediul unor dialoguri pașnice și rodnice. Atât protocolul, cât și ceremonialul asigură egalitate în respectarea drepturilor națiunilor, oferind prilejul ca acestea să-și facă auzite vocile, prin intermediul reprezentanților lor. Curtoazia trebuie să reprezinte elementul central, care guvernează raporturile transparente dintre oamenii de bună credință. Acest principiu are aplicabilitate și-n plan diplomatic, unde în medii ambiante, protocolare, supuse curtoaziei, se încheie negocieri, se soluționează probleme și se legiferează intrarea în vigoare a actelor internaționale, de mare importanță diplomatică. În cadrul evenimentelor ceremoniale, se impune existența și respectarea regulilor de conduită. Acestea au un rol fundamental în buna desfășurare a evenimentelor protocolare, iar nerespectarea sau ignorarea acestora pot duce, uneori, la interpretări eronate, urmate de

complicații ale unor situații politice, care pot depăși sfera personală a participanților la acțiune.

Este esential ca fiecare acțiune întreprinsă în exercițiul funcției diplomatice, să ajute la eficientizarea salvagardării independenței, integrității și a securității naționale a statului reprezentat. Desigur că, menținerea acestor factori politico-sociali fundamentali reprezintă o prioritate în cariera fiecărui membru al corpului diplomatic, mai cu seamă în cariera unui ambasador.

Prezența jovială, marcată de tenacitate și inteligență, eleganța ținutelor vestimentare, buna cuviința și rafinatul simț al umorului, au făcut ca Al. Paleologu să fie eligibil pentru a îmbrățișa o carieră diplomatică. Alexandru Paleologu este un desăvârșit și fin cunoscător al legilor nescrise ale diplomației, astfel că știa să creeze o atmosferă plăcută în cadrul întâlnirilor protocolare, avea grijă în permanență să nu își plictisească interlocutorul, știa să converseze intelligent și util. Arta conversației nu poate fi însușită prin formule, iar Al. Paleologu cunoștea bine lucrul acesta, fapt pentru care, la el, conversația curgea natural, fără a avea nimic prestabilit, nimic forțat. Prin modul său de a fi și de a se raporta la preajmă și la oameni, Al. Paleologu a atras simpatii din partea intelectualilor, care l-au îndrăgit pentru felul lui firesc de a fi. Încă din primele zile ale mandatului său de ambasador, prezența sa la Paris a reușit să modifice atitudini ai unor reprezentanți de seamă ai Diasporei, față de instituția ambasadei românești. Este vorba despre intelectualii exilați la Paris din perioada comunistă. Printre aceștia se numără: Eugen Ionescu, Emil Cioran, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Acești membrii de seamă ai elitei culturale românești de la Paris au fost trecuți de predecesorii postbelici ai proaspătului ambasador, pe lista neagră. Dată fiind structura intelectuală a lui Al. Paleologu, acesta leagă cu mare ușurință prietenii cu elitiștii Diasporei, fapt care nu a întârziat să-i deranjeze pe cei aflați la conducerea ministerului de Externe de la București. Astfel, Alexandru Paleologu alege să prețuiască mai mult prietenia intelectualilor exilați, decât ordinele stricte și seci venite de la București. Efervescent, curajos și devotat cauzei participanților la manifestațiile organizate în fața Ambasadei României de la Paris, împotriva lui Iliescu, nu la mult timp după alegerile din 20 mai 1990, Al. Paleologu, luând o portavoce, stârnește valuri de amuzament general în randul celor prezenți la protest. Cu certitudine că România, până la acel moment, nu a mai avut un asemenea ambasador în nici unul dintre state, cu atât mai puțin în Franța. Aceasta nu avea să fie singura acțiune de protest a ambasadorului față de conducerea de la București. Urmează acțiuni în care acesta este invitat de Monica Lovinescu la dezbateri la radio-ul „Europa Liberă", unde își arată susținerea pentru mișcarea de protest din Piața Universității. Într-o altă dată, Al. Paleologu nu se ferește să îi dea o replică memorabilă lui Gabriel Liiceanu, într-o scenă copioasă, petrecută într-o cafenea pariziană. Monica Lovinescu redă respective scenă în *Jurnal*: „Lui Liiceanu, care se plânge că, în loc să se ocupe de Platon, trebuie să-și piardă timpul cu…Iliescu, Alecu îi replica: «Mai dă-l dracului pe Platon! Socrate, dacă ar fi trait acum, ar fi făcut exact ce facem noi»"[12] Această atitudine nu a fost pe placul principalelor personaje politice aflate atunci la conducerea României, fapt pentru care, la numai cinci luni de la instalare, Alexandru Paleologu este demis de președintele Ion Iliescu din funcția de ambasador. În urma acestei experiențe, Al. Paleologu nu are decât un singur regret, și anume acela de a nu-și fi luat rămas bun de la socialistul François Mitterrand, pentru care Al. Paleologu nutrea o mare admirație, în urma episodului în care omul politic francez a afișat o atitudine fermă în fața lui Nicolae Ceaușescu. Acest prilej îi oferă încă o șansă omului de cultură să-și etaleze rafinamentul și talentul scriitoricesc de înaltă ținută, astfel că, precum avea să se demonstreze ulterior, Al. Paleologu a avut parte și de un mare beneficiu, prin publicarea în Franța a cărții sale *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans*[13], prin intermediul căreia acesta aduce la

[12]Monica Lovinescu, *Jurnal. 1990-1993*,București, Editura Humanitas, 2003, p.127
[13]Alexandru Paleologu, *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans*, Editions Balland, 1990

cunoștința francezilor, opiniile sale pertinente cu privire la situația politică din România, istoria relațiilor romano-franceze și părerea sa despre François Mitterrand.

Despre Alexandru Paleologu nu se poate spune că a fost un ambasador clasic, care a păstrat tradiția reprezentării liniare a României, ba chiar, fără să greșim, putem afirma că a fost un diplomat revoluționar, care a căutat să-i reprezinte cât mai bine posibil pe români, iubindu-și compatrioții, dar nu a reușit să-și lase convingerile politice deoparte, fapt pentru care a luptat împotriva proaspetelor figure politice instaurate la conducerea țării. Principiile pe care le-a nutrit și pe care le-a susținut cu tărie nu erau compatibile cu directivele venite de la conducerea României, fapt care a generat opoziția vehementă și irefutabilă a diplomatului.

În concluzie, Alexandru Paleologu este un reprezentant de seamă al culturii românești, iar prin scurta, dar considerenta sa activitate diplomatică, nu greșim dacă afirmăm că a adus un plus de valoare diplomației românești. Poziția sa pro-occidentală, structura sa culturală și proveniența elitistă au făcut ca Al. Paleologu să fie un ilustru diplomat. Prin lucrarea de față am încercat să ilustrăm importanța reprezentării corecte a unui stat în context extern, corelând acest domeniu cu experiența diplomatică a lui Al. Paleologu. Totodată, am încercat să nu lăsăm deoparte nici contextul istoric în care diplomația a căpătat un caracter stabil și irevocabil, menționând câteva dintre momentele cheie ale evoluției acesteia ca profesie propriu-zisă.

BIBLIOGRAPHY

1. ANGHEL, I. M., *Dreptul diplomatic*, vol. I, II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984
2. BARSTON, R.P. *Modern Diplomacy*, Second Edition, Longman, London and New York, 1998
3. BERINDEI, Dan, *Din începuturile diplomației românești moderne*, București, Editura Politică, 1965
4. CÂNDEA, V., GIURESCU, D.C., MALIȚA, M, *Pagini din trecutul diplomației românești*, București, Editura Politică, 1966
5. DUCULESCU, Victor, *Ipostaze ale diplomației*, București, Casa Europeană, 1986
6. FODERE, Pradier, P, *Cours de droit diplomatique*, Vol. I, Paris, Editura II, 1889
7. FRUNZETI, Teodor, *Diplomația apărării*, București, Editura Universității Naționale de Apărare „Carol I", 2011
8. GEAMĂNU, Grigore, *Drept internațional public*, vol. II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983
9. HUGO, Grotius, *Despre dreptul războiului și al păcii*, București, Editura Științifică, 1968
10. INSTITUTUL DE LINGVISTICĂ, „Iorgu Iordan- Al. Rosetti", DEX Dicționarul Explicativ al Limbii Române, București, Academia Română, , Editura Univers Enciclopedic Gold, 2016
11. LOVINESCU, Monica, *Jurnal. 1990-1993*,București, Editura Humanitas, 2003
12. MALIȚA, Mircea, *Diplomația. Școli și instituții*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1975
13. MARTENS, de Charles, *Le guide diplomatique*, ed. V, Vol. I, Leipzig, 1866
14. NĂSTASE, Adrian, *Drept diplomatic și consular*, București, Editura Fundației România de Mâine, 2006
15. PALEOLOGU, Alexandru, în dialog cu Filip-Lucian Iorga, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, București, Editura Humanitas, 2005
16. PALEOLOGU, Alexandru, *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans*, Editions Balland, 1990

17. TOMA, Roxana-Maria, *Misiunile diplomatice și problematica lor*, București, Editura Universității Naționale de Apărare „Carol I”, 2014

THE ROLE OF CHILD VOICES IN POSTMODERNIST LITERATURE

Silvia-Maria Mareşi (Hainăroşie)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The paper monitors and analyzes the nature and the growing role played by the child-narrator, that came to be much stronger in the postmodernist literature, compared to previous periods, characterized by prejudices that children are imperfect, wicked and wild, unworthy to be carriers of narrative voices. The research brings to the fore the appetite of contemporary authors to turn to a subjective narrative voice belonging to a child, through which they manage to drill deep within the consciousness of the individual, an insight into the abysses of the human being, a return to the very first feelings of the individual. The child-narrator changes even the way authors relate to memory, individuals no longer having need to recover the past through reconstructions that bear the imprint of subsequent outlook events, but by living it, which gives the ego a special purity, because it is no longer shaped only through the mechanisms of memory and memories.

Keywords: child, narrator, identity, memory, postmodernist.

Lucrarea de faţă are în vedere natura unui tip special de narator subiectiv, şi anume copilul, a cărui perspectivă, dar şi voce sunt preferate şi alese din ce în ce mai des, pentru că se presupune că vocea puternică, deschisă, onestă a acestuia poate lupta împotriva raţiunii şi a reţinerii ce caracterizează adeseori vocea narativă a adultului.

Interesul pentru copil este extrem de redus în perioada anterioară secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea, fiind o prezenţă aproape inexistentă în literatură, iar apariţia acestuia în scrierile literare corespunde unei descoperiri a statutului său social, căci până la acel moment el aparţinea lumii adulţilor, nu reprezenta o categorie distinctă a societăţii. Astfel, în perioada Evului Mediu, copilul este aproape în întregime absent, în Renaştere apare aproximativ aceeaşi situaţie, copiii fiind prezenţi doar pentru a fi educaţi, iar în Clasicism se ivesc doar pentru efectul dramatic şi pentru a educa, nu pentru a deveni naratori sau personaje cu trăsături bine conturate şi individualizate, aspect subliniat şi de Alice Byrnes: „Until the later part of the eighteenth century the youth was not regarded as a person in his own right, but rather as an adult in an embryonic stage of development”[1]. Aşadar, nu sunt indivizi înzestraţi cu trăsături şi calităţi distincte, ci ilustrează tipuri umane, de care autorul se foloseşte pentru a atinge anumite probleme de natură socială, morală etc.

Abia începând cu secolul al XVIII-lea, copiii încep a fi demni de o valorificare în scrierile literare, nemaifiind consideraţi ca imperfecţi, răi, sălbatici, pentru ca în secolul al XIX-lea rolul acestora să fie mult mai pregnant, fiind chiar şi purtători ai vocii narative, după cum menţionează şi Marina Bethlenfalvay „L’écrivain du XIXe siècle semble dans un sens s’identifier a l’enfant: il reconnaît ou projette en lui sa propre aliénation, comme lui il se sent blessé par l’insensibilité des *hommes sérieux*”[2], tocmai pentru că secolul al XIX-lea este unul care pune accent asupra eului, asupra subiectivităţii, şi poate face acest lucru şi datorită copilului al cărui spirit persistă în adult. Copilul devine, în acest context, o nouă existenţă ce

[1]Byrnes, Alice, *The child, An archetypal symbol in literature for children and adults,* New York: Editura Peter Lang, 1995, p.12.
[2]Wang, Hsiu-wen, *L'enfant et adolescent dans le roman français (d'Alphonse Daudet à Raymond Radiguet),* Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2007, p.21.

impresionează sub diferite ipostaze: martir, victimă a societății, a familiei, aventurier, salvator, predominând ideea că acesta reprezintă o influență pozitivă asupra adultului. Începând cu secolul al XX-lea și continuând cu secolul al XXI-lea, dobândește o imagine mult mai complexă și mai variată, întrucât de-a lungul timpului, poziția copilului s-a schimbat, ajungând, odată cu schimbările radicale din istorie, ce aduc modificări ale naturii personajelor și ale naratorilor, să ocupe un loc privilegiat.

În această epocă a mondializării, a deschiderii, a globalizării, epocă ce trebuie să depășească, însă, evenimentele istorice marcante, dar și traumatizante (cele două Războaie Mondiale, comunismul, nazismul), individul are nevoie să se regăsească și o poate face apelând la această voce a celui ce din punct de vedere etimologic este incapabil să vorbească-*infans (*în latină *infantia* reprezintă incapacitatea de a vorbi, mutenie, neelocvență*).* În acest context, este perfect justificabilă predilecția pentru un narator-copil, întrucât deschiderea extremă, globalizarea, au drept efect necesitatea afirmării individualității, printr-o întoarcere la eul interior, la acel eu lipsit de măștile adunate de-a lungul timpului și tocmai acest aspect este urmărit în literatura postmodernă.

Trebuie avută în vedere intenționalitatea unor astfel de opere pornind de la alegerea scriitorului în ceea ce privește vocea narativă: naratorul-copil. Aglaja Veteranyi, autoarea romanului *De ce fierbe copilul în mămăligă*, scriere care mizează pe o astfel de voce, sublinia ideea că alegerea unui narator-copil nu este una arbitrară, ci una care implică toată puterea acestei ființe de a surprinde realitatea care îl înconjoară cu o luciditate extremă, făcând următoarele aprecieri într-un interviu acordat lui Felix Epper: „doar din perspectiva copilului am fost capabilă să redau toată imoralitatea și cenușiul poveștii(...). Mulți oameni și o parte a massmedia se așteaptă de la carte (*De ce fierbe copilul în mămăligă*) să-i transpună într-o lume nostalgică a circului. Cine citește însă romanul va observa imediat că acest lucru nu are nimic de-a face cu realitatea”[3]. Într-adevăr, se remarcă înzestrarea naratorului-copil autodiegetic cu un simț al observației aproape dureros, un narator capabil, în ciuda vârstei fragile, să surprindă cu luciditate, aproape carnal, visceral, suferința și anormalul ce caracterizează familia de circari ce încearcă să scape de regimul comunist din țara noastră: „Tata s-a năpustit asupra mamei. Ea striga. L-am lovit pe tata. S-a întors și trosc!”.[4]

Sylvain Tnudel considera că această opțiune a unui scriitor pentru un narator-copil nu este una foarte complexă, care să pună foarte multe probleme, de vreme ce, sub această mască, creatorul operei literare poate ascunde anumite carențe ce vor ieși la iveală odată cu publicarea unei opere de maturitate:

„J'affirme que les difficultés pour l'écrivain de confier la narration d'un roman à un personnage enfant sont petites. Il se peut même qu'un pauvre jeune écrivain timoré et linguistiquement carence fasse merveille à ce jeu et donne un excellent premier roman, pour ensuite déchoir devant les exigences autrement plus sévères d'une langue arrivée à l'âge adulte. Dans une certaine limite, le choix d'un narrateur enfant pourrait relever plus de l'ingéniosité que de la grâce de l'écrivain débutant, en ce sens que les pirouettes, les équivoques et les impropriétés comiques propres au langage enfantin sont à même de masquer les insuffisances de l'auteur.”[5]

Maria Nikolajeva, la rândul ei, notează că un astfel de narator este incapabil de o viziune complexă asupra lumii, întrucât încă nu deține un volum de informații suficient și nici experiența necesară dobândirii unui statut creditabil, facilitând munca scriitorului. Maria

[3]Miheț, Marius, 2013, «Comentarii critice: Ziduri paradoxale». *România literară*. Nr. 40. http://www.romlit.ro/ziduri_paradoxale.

[4]Veteranyi, Aglaja, 2013, *De ce fierbe copilul în mămăligă,* Iași: Polirom, p. 39.

[5]Tnudel, Sylvain, 2001, «La faute épicée : quelques considérations sur le narrateur enfant dans le livre de fiction ». *Québec français*. Nr.122. http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1194379/55937ac.pdf.

Nikolajeva este cea care observă că abordarea aceasta presupune schimbări la nivel narativ, vocea narativă a copilului implicând o coborâre pe scara ierarhică, o deplasare în jos pornind de la vocea autoritară, dominantă a adultului pentru a o atinge pe cea considerată ca fiind mai limitată, mai slabă a copilului.

Din aceste opinii reiese, însă, și dificultatea, pentru că nu este ușor să te transpui în pielea unui copil, fiind necesară o abordare complexă, un exercițiu de măiestrie din partea scriitorului. Nu se poate realiza cu ușurință această întoarcere a privirii adultului autor către copil, nu se poate atinge în mod facil o tonalitate potrivită pentru a conferi textului credibilitate și pentru a nu da impresia de fals, de superficialitate. Nu este suficient să fie operate modificări doar la nivel formal, lexical și sintactic, prin utilizarea unui vocabular limitat, a unor fraze mult mai simple și naive, a elementelor de argou specifice tinerilor, așa cum procedează unii scriitori, ci se impune o abordare globală, ce implică limbaj, idei, temeri, bucurii etc.: „Writing through one child made the author think about voice, language, the understanding of children […] If you are writing through a ten-year-old […] you must speak as a child speaks, think as a child thinks, view the world as as a child does. The autor, in effect, becomes that child."[6]

Pentru a atinge vibrațiile potrivite specifice vocii copilului, autorul adult trebuie să se întoarcă fie la propria sa copilărie, abordare frecvent întâlnită, fie să urmărească atent copiii din jurul lui, să le urmărească gesturile, cuvintele, atitudinea.

În ceea ce privește vocea acestui narator homodiegetic, există două direcții posibile de manifestare în literatura care are în centru copilul:

Naratorul-adult relatează povestea propriei sale copilării, existând o distanță temporală între eul care narează și cel care este surprins, care trăiește evenimentele, adică între adult și copil. Autorii consideră necesară menținerea controlului autoritar al adultului asupra vocii naratorului infantil: „Și-n rumoarea nimicului chem în ajutor o imagine veche. La 9 ani am descoperit trucul cu oglinda."[7]

Naratorul-copil autentic, un narator-copil autodiegetic, protagonist al propriei sale narațiuni, eul care narează fiind contemporan cu cel narat. Astfel, este eliminată tensiunea care poate apărea între eul prezent care narează și eul care este narat, cel care a trăit evenimentele. Vocea naratorului-copil nu mai este uzurpată de intervenția unui adult care monitorizează totul: „Aveam și o anorectică, ea dădea numai din când în când pe la școală. *Anorectic e cineva căruia nu-i face plăcere mâncarea* ne lămurise Pintea. Eu unul n-aș deveni..."[8].

În perioada contemporană, această formulă pare a fi una care garantează succesul scrierii în care se adoptă o perspectivă, în aparență, naivă, o scriere în care limbajul este eliberat de toate constrângerile, iar fluxul lui nu mai este condiționat de o ordonare clară a ideilor, ceea ce determină o structură narativă specială a discursului naratorului-copil: o anumită fragmentare, ruptură, incoerență, dar și o prezentare lacunară a anumitor evenimente. Este preferată, așadar, o explorare a lumii din perspectiva unei naivități infantile, care suscită interesul adulților frecvent datorită faptului că sunt adeseori prinși ei înșiși în text, completând golurile, incoerențele, greșelile de ortografie, de punctuație, făcând legături profunde între evenimentele narate, uneori telegrafic, descoperindu-le sensul.

Orwell preciza: „L'enfant est un vehicule important pour exprimer des idées de tout genre, sur la société, sur l'éducation, sur la politique"[9], un intermediar care în secolele

[6] Otten F., Charlotte, Schmidt D, Gary, *The voice of the narrator in children's literature: Insights from writers and critic*, New York: Greenword Press,1989, p. 201.
[7]Popescu, Simona, *Exuvii,* Iași: Polirom, 2007, pp. 116-117.
[8]Florescu, Cătălin Dorian, *Vremea minunilor*, Iași: Polirom, 2013, p. 183.
[9]Rottiers, Michèle Morris,*L'enfant dans le roman contemporain en France et en Angleterre,* Paris, Paris 4,1978, p.38.

anterioare încă nu deținea și întreaga putere a cuvântului, pe care însă a dobândit-o în societatea contemporană, deoarece copilul are această putere de a scoate la suprafață tot ceea ce este urât și vicios în lumea adulților. Acesta reprezintă o oglindă a valorilor culturale, sociale ce caracterizează la un anumit moment o societate. În ciuda onestității lor, a lucidității, aspecte pe care le are în vedere Alice Byrnes atunci când aduce în discuție un personaj precum Huck: „As a typical child, he is out-spoken; he teles the reader everything he sees and hears. Only a child would be so honest"[10], La Bruyère accentuează ideea că și ei sunt atinși de aceleași tare specifice lumii adulților, din prespectiva lui fiind distrusă imaginea copilăriei inocente: „les enfants sont hautains, dédaigneux, colèrés, envieux, curieux, intéressés, paresseux, volages, timides, intempérants, menteurs, dissimulés, ils rient et pleurent facilement; ils ont des joies immodérées et des afflictions amères sur de tres petits sujets; ils ne veulent point souffrir de mal et aiment à en faire; ils sont déjà des hommes"[11], în felul acesta accentuându-se, în realitate, complexitatea acestui demers de a-l pune pe copil în prim-plan.

Orientarea către o voce narativă subiectivă ce aparține unui copil permite o forare adâncă a conștiinței individului, o pătrundere în abisurile ființei umane, o reîntoarecere către primele trăiri ale individului, copilul reușind să păstreze o legătură strânsă cu trăirile subconștientului, pe care adultul o pierde odată cu orientarea atenției acestuia către exterior și cu manifestarea necesității respectării regulilor și a normelor sociale. Astfel, deși tendința ar fi de a contura portretul naratorului-copil ca pe unul încărcat de naivitate, inocență, întrucât el nu a ajuns să se integreze complet sistemului codurilor culturale, sociale, politice, economice ale lumii adulților, acești autori reușesc să contureze o imagine a naratorului-copil homodiegetic profund adaptată regulilor societății, să creeze un narator cu o putere surprinzătoare de a vedea totul: „Mi-era groază că prin genunchii deschiși s-ar putea încuiba moartea în mine, și iute mi-am pus mâinile pe răni."[12] Se încearcă o regăsire a identității, o căutare ce se dovedește a fi laitmotiv în literatura postmodernă. În același timp, se ține și către o asumare a evenimentelor istorice marcante, căci individul nu se poate regăsi decât printr-un angajament complet în ceea ce privește evenimentele istorice, oricât ar fi de traumatizante, și trecutul, al căror produs și este, aspect evident în romane precum *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi, *Dealurile joase* de Herta Müller. Interesul accentuat pentru situațiile în care oamenii sunt supuși opresiunilor, distrugerii constituie o direcție pregnantă în ultima perioadă, direcție numită *New Memoriysm* de Peter Middelton, tocmai pentru că se încearcă nu numai o asumare a acestora, ci și o transmitere mai departe pentru a putea fi depășite. Aspirația către individualitate, către autoafirmare este dominantă, iar scrierea la persoana I pare să fi dobândit chiar o funcție cathartică, tocmai prin tendința naratorului-copil de a urma fluxul spontan al trăirilor și de a nu se supune unei autoanalize, obținându-se în aparență o comunicare unică a unei experiențe singulare.

Hamida Bosnajian observă că ceea ce poate orienta un autor să aleagă vocea unui copil pentru a surprinde această căutare identitară, ce dobândește coerență și prin asumarea evenimentelor traumatizante, este tocmai incapacitatea adulților de a le împiedica, ei constituind însăși sursa lor: „The failure of adults to prevent historical trauma delimits the credibiliy of the adult voice in serious narratives about such topics. "[13]

Aceste narațiuni reușesc să scoată la suprafață întreaga putere terapeutică a scrierilor la persoana I, cu un narator homodiegetic copil. Trecutul este privit ca un element al identității

[10]Byrnes, Alice, *The child, An archetypal symbol in literature for children and adults,* New York: Editura Peter Lang, 1995, p. 20.
[11] La Bruyère, Jean de, ,*Oeuvres complétes,* Paris: Gallimard, 1951, p. 307.
[12]Müller, Herta, , *Ținuturile joase,* București: editura Humanitas fiction, 2012, p. 28.
[13] Otten F., Charlotte, Schmidt D, Gary, *The voice of the narrator in children's literature: Insights from writers and critic,* New York: Greenword Press, 1989, p. 308.

individuale, de aceea menţinerea unei relaţii permanente cu acesta este esenţială, iar această relaţie se păstrează prin intermediul memoriei şi al scrierii, mai ales în lumea omului postmodern a cărui identitate este fragmentată, spartă: „Au fur et a mesure que les identités stables disparaissent, les identités ont besoin d'etre racontées. "[14] Tot ceea ce formează o identitate, experienţele, cunoştinţele, trăirile, nu reprezintă un dat automat, ci trebuie integrate într-o naraţiune pentru a dobândi un sens, o semnficaţie. Astfel, prin procesul scrierii, al spunerii de sine, prin rememorare, prin relatare a evenimentelor trăite, identitatea fragmentată, eul scindat, rupt al omului postmodern reuşeşte să dobândească unitate şi coerenţă, creându-se o punte între trecutul, care trebuie asumat, şi prezent, iar prin vocea copilului, apropiată de evenimentele trăite, se realizează mai uşor aceast angajament.

În societatea contemporană, spiritul marcat de experienţe limită nu mai este unul unitar, experienţele traumatizante având un impact major asupra reprezentării, construirii identităţii, adeseori cunducând către o ficţionalizare a eului, context în care se dezvoltă şi conceptul de autoficţiune[15], frecvent adus în discuţie în perioda actuală, şi întâlnit în scrieri al căror narator este un copil, *Băiuţeii* de Matei şi Filip Florian, *De ce fierbe copilul în mămăligă* de Aglaja Veteranyi, *Ţinuturile joase* de Herta Müller, scrieri în care se cristalizează numeroase elemente ce ţin de biografic, cooptându-se în text chiar persoana autorului, într-o întrepătrundere a două tărâmuri între care în aparenţă nu ar trebui să fie conexiune vizibilă, mărturisită, valorificând atât realitatea, cât şi imaginaţia: „...une hesitation de l'auteur entre le dit et le non-dit, entre la verité et le mensonge, entre la realité et l'imaginaire."[16]

În acest sens, romanul *Ţinuturile joase* al scriitoarei Herta Müller reuşeşte să surprindă o formă de rezistenţă în faţa regimului comunist prin regăsirea nucleului individual, a sinelui, din perspectiva unui narator-copil înzestrat cu luciditate, cu o capacitate de a vedea totul în jurul său într-o manieră lipsită de balastul ce împiedică adultul să vadă esenţa: „Doi şoareci se caţără pe peretele de scânduri. Mama izbeşte de două ori, şi ei cad pe jos. Motanul îi descăpăţânează pe-amândoi. Colţii-i scrâşnesc."[17]. Aceeaşi natură tare şi sensibilă, în acelaşi timp, îi permite naratorului-copil-personaj din romanul scriitoarei Aglaja Veteranyi să surprindă viaţa dură de sub regimul comunist şi suferinţa infiltrată în vieţile tuturor: „Acasă oamenii n-au voie să gândească liber nici măcar în somn. Dacă vorbesc tare şi îi aude vreun spion sînt duşi în Siberia"[18]. Descoperirea eului intim se dovedeşte cu atât mai eficientă cu cât se face din perspectiva unui copil, etimologic, cel care încă nu poate vorbi, prin urmare cuvântul neavând puterea de a acoperi, de a învălui.

Trauma, emoţie violentă care modifică personalitatea unui individ, sensibilizându-l la alte emoţii de acelaşi fel, astfel încât acesta nu mai reacţionează normal, implică adeseori şi o limitare a limbajului, o imposibilitate a acestuia de a surprinde întreaga groază şi suferinţă trăite în perioade de război, de regimuri totalitare. Însă, naratorul-copil prin simplitatea şi limpezimea limbajului de care dă dovadă reuşeşte să surprindă întreaga groază. Astfel, naratorul-copil devine garantul unui soi de autenticitate, de neutralitate care scapă privirii adultului, surprinzând întreaga urâţenie ce caracterizează lumea războiului, a regimurilor totalitare: „Şi, în afară de asta, aici trăim ca oamenii bogaţi, după masă putem să aruncăm

[14] Martucelli, Danilo, *Grammaires de l'individu,* Paris:Gallimard, 2002, pp. 369-370.
[15]Conceptul de *autoficţiune* a fost creat de Serge Doubrovsky, în 1977, pentru a se referi la acel tip de creaţie în care realitatea şi ficţiunea se întrepătrund, deoarece frecvent în aceste naraţiuni irump elemente biografice „Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'évènements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure a l'aventure d'un langage en liberte, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau"
[16]Wang, Hsiu-wen, *L'enfant et adolescent dans le roman français (d'Alphonse Daudet à Raymond Radiguet),* Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2007, p. 33.
[17]Müller, Herta, , *Ţinuturile joase,* Bucureşti: editura Humanitas fiction, 2012, p. 35.
[18]Veteranyi, Aglaja, 2013, *De ce fierbe copilul în mămăligă,* Iaşi: Polirom, p. 23.

oasele din supă fără să ne facem remuşcări, în timp ce acasă trebuia să le păstrăm pentru supa următoare."[19]

Aluda Assman identifică patru direcţii ce pot fi urmate pentru a depăşi o traumă, a doua şi a treia direcţie reprezentând practic motivaţia acestor scrieri, căci aducerea trecutului în prezent înseamnă asumare şi depăşire în acelaşi timp, totul dobândind sens, coerenţă prin narare:

„dialogic forgetting"- abilitatea de a uita prin depăşirea faptelor printr-o închidere totală, ce trebuie însă evitată de victimele adevăratelor catastrofe istorice;

„remembering in order never to forget"

„remembering in order to overcome"

„dialogic remembering"- se aplică naţiunilor care împărtăşesc o istorie traumatizantă, fiecare având obligaţia de a recunoaşte răul înfăptuit asupra celeilate.[20]

Totodată, Marianna Hirsch aduce în discuţie conceptul de *postmemory*- „the transgenerational transmission of traumatic memory from the victims of trauma to their descendants "[21], scrierea dobândind pe lângă valoarea estetică şi una etică.

În general, sistemele totalitare mizează pe această spulberare a identităţii individului, creând traume, iar prin aceste scrieri la persoana I, în care vocea este încredinţată cu mult curaj unui copil, el fiind singurul capabil să scoată la suprafaţă întreaga suferinţă, tocmai prin această aparentă naivitate, se încearcă recuperarea echilibrului şi a coerenţei, căci spre deosebire de imaginea anterioară a copilului, acesta apărând în special angrenat în concret, în literatura postmodernă este capabil de analiză fină, de observaţii sensibile. Devine limpede că universul ficţional este mediat şi ordonat de o voce, de o perspectivă evident subiectivă care induce o anumită ordine, o logică narativă, chiar dacă uneori este sincopată, şi care se dovedeşte a fi suficient de convingătoare şi de puternică, deşi îi aparţine unui copil. Libertatea limbajului, libertatea stilistică, structurală, semantică şi de gândire îi apropie pe copii de realismul miraculos, îndepărtându-i, în acelaşi timp, de realismul mimetic, de ceea ce tind să vadă adulţii, astfel justificându-se aplecarea către copilul-narator şi în acest punct.

Prin urmare, simplă analiza a contextului literar al secolului al XXI-lea reflectă o tendinţă din ce în ce mai evidentă care presupune atribuirea rolului de narator unui copil. Aşa cum se poate cu uşurinţă observa, metamorfoza pe care o suportă cărţile în epoca *videosferei* şi a *societăţii spectacolului,* în contextul actual al mondializării, se reflectă şi asupra tipului de narator ales pentru a-şi asuma *funcţia narativă*, căreia i se asociază *funcţia de control* sau *funcţia de regie.*

Prin intermediul imaginii copilului se încearcă conferirea unui sens existenţei, prin participare directă, prin fiinţarea în faţa cititorului a unei întregi existenţe. Aşadar, aceste naraţiuni dobândesc un rol terapeutic, se încearcă împăcarea cu sine a unei subiectivităţi sufocate covârşitor de istorie.

BIBLIOGRAPHY

Byrnes, Alice, 1995, *The child, An archetypal symbol in literature for children and adults,* New York, Editura Peter Lang.

Florescu, Cătălin Dorian, 2013, *Vremea minunilor,* Iaşi, Polirom.

Gubar, Marah, 2009, *Artful Dodgers: Reconceiving the golden age of children's literature,* Londra, Oxford University Press.

La Bruyère, Jean de, 1951, *Oeuvres complétes,* Paris, Gallimard.

[19]Veteranyi, Aglaja, 2013, *De ce fierbe copilul în mămăligă,* Iaşi: Polirom, p. 11.

[20]Modlinger, Martin, Sonntag, Philipp (eds.), *Other people's pain: Narratives of trauma and the question of ethics*, Berna: Peter Lang, 2011, pp. 8-10

[21] Ibid., p. 13

Martucelli, Danilo, 2002, *Grammaires de l'individu,* Paris,Gallimard.
Miheț, Marius, 2013, *«*Comentarii critice: Ziduri paradoxale». *România literară*. Nr. 40. http://www.romlit.ro/ziduri_paradoxale.
Modlinger, Martin, Sonntag, Philipp (eds.), 2011, *Other people's pain: Narratives of trauma and the question of ethics*, Berna, Peter Lang.
Müller, Herta, 2012, *Ținuturile joase,* București, editura Humanitas fiction.
Neumann, Birgit, Nünnig, Ansgar, Pettersson, Bo (eds.), 2008, *Narrative and identity: Theoretical approaches and critical analyses*, Trier, International graduate Centre for the Study of Culture.
Nikolajeva, Maria, 2002, *The rhetoric of character in children's literature,* Lanfam, Maryland, Londra, The Scarecrow Press Inc..
Rottiers, Michèle Morris, 1978, *L'enfant dans le roman contemporain en France et en Angleterre*, Paris, Paris 4.
Tnudel, Sylvain, 2001, *«*La faute épicée: quelques considérations sur le narrateur enfant dans le livre de fiction ». *Québec français*. Nr.122.
http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1194379/55937ac.pdf.
Otten F., Charlotte, Schmidt D, Gary, 1989, *The voice of the narrator in children's literature: Insights from writers and critic*, New York Greenword Press.
Popescu, Simona, 2007, *Exuvii*, Iași, Polirom.
Veteranyi, Aglaja, 2013, *De ce fierbe copilul în mămăligă,* Iași, Polirom.
Wang, Hsiu-wen, 2007, *L'enfant et adolescent dans le roman français (d'Alphonse Daudet à Raymond Radiguet)*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses.

THE ALTERITY OF THE AQUATIC SPACE

Maximiliana Ștefan
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:The article deals with problem of water in terms of intertextuality and symbolism, relying on literature and culture in the current research. We started by explaining the meaning of the the symbolism of aquatic space in literature and to demonstrate that this aquatic simbols are not chosen just a simple decoration, they are consubstantial to the character and essential with a remarkable literary potential. In literature the symbols of water reveals complicated percepts and beliefs, sharing information and sparked strong emotions. The water represents the first element of the universe, with beneficial or destructive effects; a space of transformation, meditation, transcendental space, or initiation, too.
In the second part of the essay we made a classification of waters in terms of relevance of the good water - bad water opposition.

Keywords: aquatic, space, symbol, myth, intertextuality

Apa și pământul sunt două dintre cele patru elemente fundamentale, materiile primordiale din care a fost închegată lumea, cărora, în cele ce urmează dorim să le surprindem atât caracterul ambivalent, cât și valențele de natură mai subtilă. Apa *„[...] e liant universal, dar și un element care separă și dizolvă. E un simbol al inconstanței și perisabilității formelor și al scurgerii neîncetate a timpului."*[1] Pământul *„[...] în raport cu apa, reprezintă un pol pozitiv. Pământul (glia) e asociat cu pântecul matern, este o stihie a fecundității și regenerării. [...] e atât un paradis, prin bogăția și varietatea naturii, [...] dar și un spațiu infernal, tărâm al suferinței și morții."*[2]

Întreg universul este definit din punctul de vedere al apei, deoarece este considerat primul element antecosmic și oferă posibilitatea eliberării, a libertății, a cunoașterii depline. Chiar în *Vechiul Testament* apa este proiectată în centrul scenei Genezei: *„La început a făcu Dumnezeu cerul și pământul. Și pământul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adâncului și Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor."* (Facerea, cap.1)

Spațiile delimitate de ape pot fi spații care insuflă liniște, armonie, intimitate, refugiu sau, dimpotrivă, amenințare, dezechilibru, desacralizare, din cauza presentimentului neantului pe care îl sugerează și a potențialei amenințări. Conform *Dicționarului de simboluri,* apa are semnificații pe cât de variate, pe atât de contradictorii: origine a vieții, mijloc de purificare, centru de regenerare, semn al binecuvântării, al sacralității, al imaginarului, dar și instrument al morții, al maleficului, al stagnării prin înghețare.

Simbolul insulei nu poate fi analizat decât în contextul simbolismului apei, după cum afirma și Mircea Eliade. *„[...] apele simbolizează substanța primordială din care toate formele se nasc și în care toate se reîntorc, prin regresiune sau prin cataclism."*[3] *„Dacă apa – și îndeosebi cea oceanică – reprezintă în foarte multe tradiții haosul primordial de dinainte de creație, insula simbolizează manifestarea, Creația. Întocmai ca și lotusul din iconografiile*

[1] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 13.
[2] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 143.
[3] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, trad. de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992, p. 283.

asiatice, insula implică stabilirea fermă, centrul în jurul căruia s-a creat lumea întreagă."[4] Romulus Vulcănescu în *Mitologie română,* consemnează trei aspecte esențiale ale Haosului:
Haosul ca matrice precosmogonică în care Apele primordiale plutesc înnegurate asemeni unor nori și penumbre;
preexistența semințelor tuturor performerilor ontologice din aceste Ape primordiale;
coexistența cu Haosul și Apele primordiale a unor făpturi supranaturale, care alcătuiesc forța demiurgică a tuturor zidirilor posibile.

Așadar, Apele primordiale, Pământul și tenebrele sunt primele elemente ante- și extracosmice: *,,În dimensiunea acvatică îți regăsești, adesea, originile arhetipale, dar și predispozițiile informale ale imaginarului abisal. [...], de a-ți regăsi apoi condiția, de a-ți regăsi obârșiile."*[5]Lumea apelor, a mărilor este diferită de cea a uscatului, a oamenilor, având tărâmuri și adâncimi necunoscute și mistice, dar există o relaționare între cele două elemente, insula neputând fi definită decât prin relația sa cu apa, căci insula este pământul înconjurat de ape, cel mai adesea simbolizând centrul primordial, *,,Dumnezeu e închipuit legănându-se într-un <<leagăn aurit>>, agățat de crengile unui copac care crește în centrul <<insulei primordiale>>."*[6]

În literatură, apa este un subiect intertextual cu un bogat registru de simboluri și cu proprietăți purificatoare, fiind un element al nemuririi, al tinereții veșnice, al invincibilității, corelaționat cu viața sau cu trecerea în altă lume. Ea asigură energia creatoare individualizându-i pe cei ce se scufundă în ea. Antoine de Saint-Exupery afirma despre apă: *,,Apă, tu eşti nu numai necesară vieţii, ci eşti însăşi viaţa; eşti bogăţia fără seamăn pe Pământ, tu eşti cea mai delicată, cea mai pură, tu eşti sufletul Pământului."*

Simbolismul apei este completat de elementul *pământ*, împreună oferind cadrul propice ființei umane aflate într-o permanentă căutare de răspunsuri la marile probleme existențiale, individul având posibilitatea de a se (auto)construi în periplurile sale acvatice. În consecință, spațiul terestru înconjurat de apă nu poate fi discutat omițând limitele, *,,evocarea insulei coincide cu invocarea <<mării>> care se cască, asemeni abisului, până la ea. Ceea ce înseamnă că orice insularitate bine conturată – ca suprafață terestră – există în îmbrățișarea cu totul nedeterminată a unui abis marin."*[7]

Acest fapt ne este sugerat chiar de religie, care consideră apa purificatoare și sacră. Relația dintre oameni și apă este una mistică, apa este divinizată, fiind purificatoarea sufletelor păcătoase. În bisericile creștine, botezul este făcut cu apă, prin care omul este re-creat, reînnoit, *,,[...] în apă orice formă este anulată, orice <<istorie>> asemenea, existând posibilitatea restaurării <<integrității aurorale>>."*[8] În religia iudaică sau islamică, decedații sunt purificați printr-o baie rituală. În Biblie (Sfânta Scriptură), apa apare menționată de 442 de ori. În *Vechiul Testament* apa este, mai presus de toate, simbol al vieții. În *Noul Testament* ea devine simbol al Duhului Sfânt. Iisus Hristos îi arată samariteanului că este Stăpânul apei vii (Ioan, 4, 10). El este izvorul: „*Dacă însetează cineva, să vină la mine şi să bea" (id., 7, 37-38).* Apa ţâşneşte din pieptul Lui ca din stânca lui Moise, iar când, răstignit, este străpuns cu lancea, din rană Îi curg apă şi sânge. Apa vie vine de la Tatăl şi ea

[4] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în *vol. Insula lui Euthanasius,* ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 1993, p. 14.
[5] Iulian Boldea, *Subversiunile acvaticului*, în *Revista Apostrof,* 2012, nr. 7 (266), anul XXIII, p. 21.
[6] Andrei Oișteanu, *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească,* Editura Minerva, București, 1989, p. 160.
[7] Virgil Ciomoș, „*Înspațiere și insularitate. Figuri analogice ale individuației*" în *Insula. Despre izolare și limite în spațiul imaginar,* Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Corlan-Ioan (coord.), Centrul de istorie al imaginarului și Colegiul Noua Europă,1999, p. 165.
[8] Corina (Bistriceanu) Pantelimon, *Reprezentările binelui și răului în mitologia populară românească*, teză de doctorat, Universitatea din București, 2007, cood. științific, prof. univ. dr. Ilie Bădescu, cap. *Cultul apelor, pământului și cerului*, p. 81.

se transmite prin Hristos, Dumnezeu care S-a făcut om, sau prin harul Duhului Sfânt care, potrivit unui imn de Rusalii, este *font vivus* (izvor de apă vie), *ignis caritatis* (focul iubirii), *Altissimi donum Dei* (dar al Atotputernicului). Sfântul Atanasie precizează sensul acestei doctrine: *„Tatăl fiind izvorul, Fiul este numit fluviu, iar noi ne adăpăm din Duh" (Ad Serapionem, 1, 19).*

Se știe că de-a lungul timpului elementul acvatic a primit însemne simbolice diverse, devenind *„o paradigmă esențială, cu remarcabil potențial literar."*[9]Spațiul acvatic nu mai poate fi considerat un simplu tablou de fundal sau un simplu decor, ci este conceput în raport cu personajul, devenind consubstanțial cu acesta și se caracterizează prin transparență, fluiditate, limpezime, puritate cu mare capacitate de a transgresa limitele impuse de celelate componente ale imaginarului material. Apa are forța regenerării: *„apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, a limbajului care mlădiază ritmul și conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite."*[10] Orice element al planului acvatic are un circuit natural firesc, după fiecare existență având capacitatea de a se regenera.

Astfel, apa poate fi văzută în mai multe ipostaze:

• ***Apa primordială ca element al genezei***, matrice cosmică, incluzând în sine principiul creației universale, o întâlnim atât în mitologie, cât și în literatură. Bachelard considera că traversarea înot a unei ape semnifică un nou început, *„marchează toate etapele de trecere într-o nouă stare a omului."*[11]În această situație, apa echivalează cu principiul matern, al genezei. Apa nu este doar un însemn iconic al omului, ci și un constituent fundamental al ființei umane, a cărei structură chimică este preponderent acvatică. În mitologia greacă apa este mediul din care se naște Afrodita, mai exact, din spuma mării punându-se astfel în evidență puritatea și frumusețea. Apa este poarta prin care se reface legătura dintre cer și pământ, respectiv dintre om și Dumnezeu, restabilind unitatea primordială. În mitologia sumeriană, egipteană sau iraniană, dintr-o întindere vastă de ape se ivește lumina, cerul și pământul, deci, viața: *„Apele primordiale, în starea lor de disoluție nediferențiată sau de emulsie haotică, conțin în ele toate elementele și forțele ordonării lor exemplare sub impulsul unor demiurgi care au apărut deasupra lor și au creat apoi Cosmosul. În această accepțiune general-ctnomitologică Apele primordiale precedă crearea Cosmosului, care la rândul lui precedă orice formă materială și spirituală de viață."*[12]

• ***Apa miraculoasă ca element al vieții sau al morții*** o regăsim în literatura populară, în special în basme sub două forme: apă vie/apă moartă. Apa vie este folosită de eroi pentru a prinde putere pentru a-și învinge rivalul, iar apa moartă ucide conducând eroul negativ în lumea umbrelor. Apa ca simbol al vieții este element binefăcător, iar ca simbol al morții este un indiciu al neputinţei omului de a se salva prin sine însuşi. În mitologia românească, apa este elementul purificator al materiei și sufletului, deodată. Cea mai mare putere de refacere, de anulare a morții, de transformare a ei într-o existență înnoită, o are tocmai apa stătută, mâloasă. Bolnavii *tratați* cu apă neîncepută, puși în contact cu substanța primordială, au șansa regenerării. Purificarea prin apă înseamnă nu o transfigurare, o metamorfoză, ca în cazul purificării prin foc; ea exclude distrugerea, dispariția substanței, ci înseamnă reluare, este renașterea, cu toate atributele nașterii inițiale.

Modelul reînvierii eroului din basmele românești, care în urma unei morți năprasnice este scăldat în două ape – apa vie și apa moartă – ilustrează această restaurare. Ca

[9] Iulian Boldea, *op. cit.*, p. 21.
[10] Gaston Bachelard, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, trad. de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995, p. 209.
[11] Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 18.
[12]Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* Editura Academiei, București, 1987,p. 218, https://www.scribd.com/document/335204389/Vulcanescu-Romulus-Mitologie-Romana (accesat la data de 08.09.2018)

și aceasta din urmă, nici prima dualitate nu este antitetică, ci complementară. Moartea nu se opune vieții, ci o completează și o condiționează chiar – reciproca este de asemenea valabilă, iar funcția apei moarte nu o contrazice pe aceea a apei vii.

Apele miraculoase exprimă o supradimensionare a virtuților, de aceea, factorul acvatic are rol de revigorare, fortifiere și regenerare.

• ***Apa ca element al vieții veșnice și al invincibilității***apare în mitul lui Ahile. Zeiţa Thetis, mama eroului grec Ahile, îl are în grija ei de a-l apăra de orice primejdie, de aceea l-a cufundat în Styx, râu din Infern, a cărui apă îl făcea invulnerabil. Dar zeiţa, când l-a scăldat în apă, l-a prins de călcâi, aşa încât Ahile a devenit invulnerabil, cu excepţia călcâiului. În mitologia românească există fântâni cu apă ce conferă tinereţe veşnică celui care o bea.

• ***Apa ca element al metamorfozei,*** produs al magiei, are influență asupra mentalului uman. Marea devine un spațiu al transformărilor, iar personajul parcurge acest traseu cu scopul de a-și descoperi propriul trecut, originea sau propriul viitor – noul început. În acest caz, apa poate fi echivalentă cu principiul matern, al renașterii. Conform lui Bachelard, există și o apă halucinogenă cu *„reflexe și umbre”*[13], care distorsionează percepția asupra lumii și sensibilizează excesiv simțurile, producând dezechilibre interioare. Acest tip de apă îl putem numi apă-oglindă a cărei suprafață reflectorizantă are efecte fantomatice și hipnotice, precum în mitul lui Narcis, care s-a metamorfozat într-o narcisă, datorită proprietăților magice ale apei și are revelația identității și a dualității sale masculine și feminine.

Apele fantastice sunt rodul magiei sau sunt în vase cu puteri miraculoase confecționate din metale prețioase, de aici denumirea de apă de aur sau apă de argint.

• ***Apa ca element distructiv,*** cu rol apocaliptic, apare în primul rând în mitul potopului trimis de forța divină, care scufundă întreaga lume, în afară de piscurile muntoase salvatoare. *„După mitologia românească, [...] sfârșitul pământului va începe cu cataclisme fără seamăn, [...]; din cerurile sparte se vor revărsa diluvii; pământul rupt în mai multe bucăți se va scufunda în Apele primordiale din care a fost extrasă inițial sămînția [...]; după diluvii astrele se vor risipi și vor aprinde restul cosmosului într-un incendiu universal [...]; apoi se va așterne iar întunericul compact al Haosului, în care vor rătăci ca niște nori vagi Apele primordiale înghițind toate stihiile lumii [...].”*[14]

Elementul acvatic poate avea forțe malefice, distructive, care pot amenința cu dispariția întreg universul. Forța distructivă a apei generează anumite crize în narațiune, fie că este vorba despre manifestarea unor ființe acvatice, fie despre fenomene naturale. Teama de forțele incontrolabile ale apei au proiectat în imaginarul colectiv numeroase legende, care constituie o adevărată mitologie a ploii și a inundațiilor. În astfel de situații de criză pe care apa le generează, personajele care încearcă să înfrunte forțele copleșitoare nu mai resimt natura ca pe o *locuire*, ci, dimpotrivă, se simt amenințate și în mod direct sunt condamnate la moarte. Acvaticul atotprezent, devine un univers alienant și sugerează dizolvarea lucrurilor și ființelor sub imperiul apei distructive, iar în același timp cu disoluția materiei are loc și dezagregarea ființei ce cade treptat în neantul apelor. Filosoful Gh. Vlăduțescu observă faptul că *„potopul nu are sens numai ca supremă sancțiune a omului; el, în toate mitologiile, distruge o lume care devenea irațională în așezarea ei existențială, pentru a o înlocui cu alta, rațională, deci pentru a face dreptate și altor forme de a fi.”*[15]

• ***Apa ca element transcedental*** sugerează conexiunea dintre pământ și apă și e semnalat, în mitologie, în mitul luntrașului Charon. În literatură, acest tip de apă a apărut în

[13] Gaston Bachelard, *op. cit., p. 30.*
[14] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*,p. 23, https://www.scribd.com/document/335204389/Vulcanescu-Romulus-Mitologie-Romana (accesat la data de 08.09.2018)
[15] Gh. Vlăduțescu, *Filosofia legendelor cosmogonice*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982,p. 7.

secolul al XIX-lea și împreună cu pământul securizant semnifică opoziția dintre un stil de viață premodern și unul tehnologizat. Acest tip de apă înconjoară o insula transcendentă, simbol narativ al ieșirii din ordinea timpului istoric (profan) și al reintegrării în ordinea sacrului (paradisul recuperat). Dacă apa, în special apa oceanică înseamnă haosul primordial de dinaintea Creației, insula simbolizează manifestarea, Creația. Insula este centrul în jurul căreia s-a creat lumea întreagă. La fel ca apa, insula poate simboliza și un tărâm transcendent, o realitate absolută, paradisiacă. Insula lui Euthanasius din nuvela *Cezara* de Mihai Eminescu face parte din categoria insulelor transcendente, deoarece este accesibilă *anumitor* oameni, celor care tind cu întreaga lor ființă către realitatea şi beatitudinea începutului, a stării primordiale și care şi-au depăşit condiţia umană.

• ***Apa devine element purificator*** și are o valoare spirituală deosebită fiind un simbol cu profunde semnificații creștine. Apa sfințită este pregătită printr-o acțiune religioasă și are puterea de a primeni în special sufletul credinciosului care o bea sau se scaldă în ea; de exemplu Isus când spală picioarele apostolilor săi, exprimă purificarea prin umilință. Un alt exemplu elocvent din Vechiul Testament este îmblânzirea apei mării de către Dumnezeu, marea aici simbolizând puterea nebiruită și devine element purificator, sfințitor, care *„spală”* poporul evreu de existenţa lui trecută, pentru a-l *„naşte”* într-o nouă identitate. Prin urmare, apa are puterea de a reînnoi materia și de a purifica sufletul, apa este un spațiu de refacere al energiilor, după cum remarcă și Mircea Eliade, că în apă orice formă este anulată, orice *istorie* asemenea, existând posibilitatea restaurării integrităţii aurorale. În mitologie, absența apei este asociată cu lumea de dincolo, Infernul însuși, datorită lipsei factorului regenerator.

Radu Alexandru în articolul *Cultul apelor în mitologia românească*[16] afirmă că apa, pământul și cerul sunt materiile primordiale din care a fost realizată lumea și distinge două tipuri de apă:

• *Apa – izvor originar,* conform mitului cosmogonic, când la începuturi nu era *„nimic”*, mai apoi, acest nimic a luat forma unui *„noian întins de ape”*, căci, *„din început era numai apa”,* deci, apa a constituit materia primă fiind ipostaza primară a oricărei existențe, în toate riturile familiale sau sociale.

• *Apa – „sângele purificator și transfigurator al pământului”.* În această clasificare intervine funcția sacrală, magică și purificatoare a apei. Apa, ca *„sânge purificator”,* este rezultatul acțiunii conștiente a omului asupra pământului care, *rănit* fiind sângerează. Apa purificatoare prezentă în ritualul botezului copilului sau spălării mortului înainte de înhumare are și valențe de transfigurare spirituală, refăcând trupul și sufletul pentru trecerea într-o nouă existență.

Datorită vastei simbolistici, apa stimulează imaginația, fiind un revelator al sinelui și dă naștere la reverii marine, alimentează dorul latent de călătorie spre necunoscut sau stârnește, în subconștient, spaime și coșmaruri, introducând în literatură ideea destinului aflat sub zodia acvaticului, un destin sublim, dar și zbuciumat. Reveriile acvaticului nu prezintă doar accente euforice, ci favorizează și sentimente de spaimă și neliniște datorită potențialelor pericole pe care le adăpostește, de aceea, Bachelard considera că o călătorie de aventură pe mare este în realitate o aventură a inconștientului, care atrage după sine confruntarea eului cu pericolul. Din această cauză, apa reprezintă o unitate complexă datorită valențelor sale contradictorii; ea poate fi percepută cu dublu sens: de bine și de rău. Spațiile acvatice și spațiile insulare reflectă resorturile interioare ale psihicului uman, iar o călătorie imaginară prin aceste spații poate spune tot despre spiritul uman lăuntric. Se face o distincție între spațiul fizic și spațiul psihologic, iar accentul cade pe cel psihologic cu caracter subiectiv putându-se desprinde modul în care spațiul fizic este perceput. Din acest motiv se poate vorbi despre un proces de insularizare al spațiilor și individului, fiind o formă modernă de izolare.

[16] Radu Alexandru,*Cultul apelor în mitologia românească*, https://www.crestinortodox.ro/(accesat la data de 08.09.2018)

J. Chevalier, în *Dicționarul de simboluri,* stabilește o dublă conotație a apei ce funcționează în regim dual: apa cu conotație pozitivă și apa cu conotație negativă. Teoreticianul reduce simbolul apei cu conotație pozitivă la trei tipuri: apa – ca origine a vieții, apa – ca mijloc de purificare cu valoare morală și apa – ca centru de regenerare.

Apele, din punct de vedere al relevanței opoziției bine – rău, pot fi clasificate în ape dulci/ape sărate, ape curgătoare/ape stătătoare, în registrul apelor bune înscriindu-se apele dulci, precum ploaia, izvorul, fântâna, râul, fluviul, iar în registrul apelor rele înscriindu-se apele subterane și stătătoare, precum mlaștina, balta, lacul, marea, oceanul.

Izvorul și fântâna (apa dulce, limpede, rece) sunt considerate surse principale de apă, o binecuvântare pentru om. Cu toate că lichidul vital se află în locuri greu accesibile, atât izvorul, cât și fântâna sunt îmbietoare, prietenoase, generoase, au un farmec deosebit ce îndeamnă la visare. Bachelard afirmă că *„Forța vine din izvor. Imaginația nu ține seama de afluenți. Visătorul care vede apa curgând evocă originea legendară a fluviului, izvorul îndepărtatat."*[17] Astfel, izvorului i se atribuie o sarcină majoră de a alimenta neîncetat râul și fluviul, pentru a nu surveni încetarea curgerii apelor. În cultura tradițonală, *„izvorul simbolizează sursa vieții, începutul și originea puterii, grației, cunoașterii, inspirației, geniului. [...] Apa de izvor e și simbolul purității, apa neîncepută e folosită în toate riturile de purificare."*[18]

Fântâna, spațiul de captare al izvorului, considerată tot o apă vie, spre deosebire de acesta, are o calitate în plus, și anume, este o oglindă naturală, de care omul este atras pentru a-și cunoaște chipul, de aici narcisismul. Fântâna, ca spațiu încărcat cu valențe sacre, numită fântână a tinereții veșnice, are proprietăți miraculoase, vindecătoare și întremătoare, simbolizând nemurirea și întinerirea perpetuă. *„Cel ce bea din ea se eliberează de rigorile condiției temporale și, printr-o tinerețe mereu reînnoită, obține longevitatea, pe care o produce de altminteri elixirul vieții alchimice."*[19]

Săpatul în adâncuri are sensul căutării, al cunoașterii. În mitologia românească, fântâna poate ascunde duhuri rele, apa acesteia fiind considerată o apă grea, blestemată, fără valențe vitalizatoare și necesită sfințirea.

Printr-o analogie între curgerea timpului și cursul apelor curgătoare, metaforic interpretate, *râul și fluviul* reprezintă marea trecere a vieții, *„simbolizează existența umană și scurgerea acesteia cu toate dorințele, sentimentele, năzuințele sale și nenumăratele lor modificări."*[20] Apa, în curgerea ei, depășește o serie de obstacole, menținând un ritm neîntrerupt, iar omul, asemeni apei, răzbește prin viață, urmând propriul flux existențial. Această interpretare se datorează mișcării apelor care participă la circuitul universului, ele cutreieră lumea celor vii și se varsă în lumea celor morți, ducând cu ele păcatele lumești. Ioan Botezătorul i-a botezat pe creștini în Iordan, astfel trimițând pe apele curgătoare păcatele lor trupești și sufletești.

Elementul hidric nu reprezintă întotdeauna un factor de dezvoltare, putând fi un factor de distrucție, disoluție, adică moarte. Din categoria apelor rele semnalăm *balta/mlaștina*, simboluri ale morții, datorate adâncurilor întunecate, cu apă mocirloasă, de culoarea plumbului, cu vârtejuri primejdioase. În credința populară se afirmă că în astfel de ape își are locașul diavolul și alte făpturi demonice. Adâncimea, staticul, mâlul atribuie mlaștinii și lacului semnificația unui centru misterios, păstrător de taine, inaccesibil cunoașterii umane. Balta *„preia simbolismul apei stătute, dar și al mâlului ca materie informă; [...] de unde începe dezagregarea, moartea."*[21]

---

[17] Gaston Bachelard, *op. cit.*,p. 172.
[18] Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timișoara, 2001, p. 88.
[19] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 397.
[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 404.
[21] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 19.

Marea și oceanul sunt imaginea arhetipală a oricărui început și a oricărui sfârșit, datorită întinderii aparent nemărginite, simboluri ale impetuozității, ale forțelor nestăvilite. În multe mitologii, apele oceanelor sunt locul nașterii pământului: *„Creația, chiar și cea a zeilor, s-a ivit din apele primordiale."*[22]

Călin-Andrei Mihăilescu observa faptul că, până în secolul al XVIII-lea, marea este percepută ca *„spațiu demonic, limitativ natural și moral, un spațiu fără loc, lipsit de structură, un memento al Creației neterminate"*[23], dar și un spațiu al pericolului și al aventurii, ca mai apoi să devină un spațiul al visării, al tuturor posibilităților. Apa mării trezește imaginația, din care rezultă visul și reveria caracteristice spiritelor echilibrate sau spaima și coșmarul caracteristice celor ce percep latura primejdioasă a apei. Această schimbare de percepere a spațiului acvatic marin se reflectă îndeosebi în literatură. *„În literatura mistică, marea simbolizează lumea sufletului uman, sediu al pasiunilor și al păcatelor"*[24], dar funcția mitologică dominantă este legată de primordialitate.

O remarcă importantă este aceea a disponibilităților edificatoare ale apei, cu alte cuvinte, prezența acestei figuri simbolice unificatoare conferă universului stabilitate, armonie, echilibru și simț al durabilității. În absența ei imaginarul primește conotații negative, se produce un dezechilibru, o stare de nesiguranță. Datorită proprietăților sale, apa contribuie la abundența și fertilitatea insulei sau, dimpotrivă, poate naște dezechilibre și amenințări.

În literatură, apa a devenit principalul mijloc de inițiere a personajului, de la *Odiseea* lui Homer, *Eneida* lui Vergiliu sau medievalul Tristan al lui Gottfried, la binecunoscutul *Robinson Crusoe* al lui Daniel Defoe și *Moby Dick* al lui Melville sau romanele lui Jules Verne. În romantism, acvaticul devine element central.

Datorită izolării acvatice, insula devine un punct final al unui test de inițiere, iar drumul înspre acest punct devine o călătorie miraculoasă pe care nu oricine este îndreptățit să o facă, ci doar cei aleși. Traversarea devine o călătorie inițiatică și cu cât este mai complicată, cu cât obstacolele sunt mai numeroase și mai grele, cu atât mai mult eroul se transformă, dobândește un nou sine și este recompensat, atingând astfel un alt nivel în evoluția sa spirituală. Odată sosit pe noul pământ, este echivalent cu regăsirea originilor, cu renașterea prin refixarea spațiului și timpului în punctul „zero"; sau, din contră, eroul poate fi luat prin surprindere de capcana traseului spre insula ce îi poate deveni închisoare sau mormânt, iar în această situație locurile delimitate de acest tip de apă devin spații desacralizate. Limitele acestui tip de spațiu sunt fixate de apa ce îl înconjoară și cu care interacționează, insula nefiind altceva decât produsul apei. Fiind un teritoriu închis de apă, insula a devenit un concept ficțional, datorită posibilității de suprapunere a realității cu o serie de caracteristici imaginare. Prin urmare, insula nu poate fi abordată ca spațiu imaginar în absența limitei acvatice, astfel că *„evocarea insulei coincide cu invocarea mării [...]. Ceea ce înseamnă că orice insularitate bine conturată – ca suprafață terestră – există în îmbrățișarea cu totul nedeterminată a unui abis marin."*[25]

Datorită acestui *abis marin*, spațiile insulare devin spații ale trăirilor interioare profunde, ale iubirii ideale, oferind un cadru cu natură feerică, ocrotitoare, sau, dimpotrivă, devin tărâmuri înconjurate de adâncimi necunoscute, mistice, locuite de creaturi înspăimântătoare, care trezesc spaimă și reprezintă loc al izolării și al încercărilor.

Din cele relatate desprindem că pe lângă simbolurile străvechi ale apei (viață/moarte, regenerare/descompunere), există și simboluri analitice, care exprimă ideea de curs al

[22] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 637.
[23]Călin-Andrei Mihăilescu, *„Ficto-spații"*, în vol. *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan*. Heterocosmosuri/heterotopii, coord. Pia Brînzeu, Editura Art, București, 2011, p. 21.
[24]Călin-Andrei Mihăilescu, *op. cit.*, p. 21.
[25] Virgil Ciomoș, *op. cit., p. 165.*

existenței umane, al dorințelor și sentimentelor, oferind spații ale tuturor posibilităților de existență, determinante pentru identitatea personajului.

BIBLIOGRAPHY

Repere teoretice și critice

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, trad. de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1995.
Boldea, Iulian, *Subversiunile acvaticului*, în *Revista Apostrof,* 2012, nr. 7 (266), anul XXIII.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, Iași, 2009.
Ciomoș, Virgil, „Înspațiere și insularitate. Figuri analogice ale individuației" în *Insula. Despre izolare și limite în spațiul imaginar,* Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Corlan-Ioan (coord.), Centrul de istorie al imaginarului și Colegiul Noua Europă,1999
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.
Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, în *vol. Insula lui Euthanasius,* ediția a II-a, Editura Humanitas, București, 1993.
Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, trad. de Mariana Noica, Editura Humanitas, București, 1992.
Mihăilescu, Călin-Andrei „Ficto-spații", în vol. *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan*. Heterocosmosuri/heterotopii, coord. Pia Brînzeu, Editura Art, București, 2011.
Oișteanu, Andrei, *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească,* Editura Minerva, Bucerești, 1989.
Pantelimon, (Bistriceanu), Corina, *Reprezentările binelui și răului în mitologia populară românească*, teză de doctorat, Universitatea din București, 2007, cood. științific, prof. univ. dr. Ilie Bădescu, cap. *Cultul apelor, pământului și cerului*.
Vlăduțescu, Gh., *Filosofia legendelor cosmogonice*, Editura Minerva, București, 1982.

Bibliografie electronică:

Alexandru, Radu, https://www.crestinortodox.ro/datini-obiceiuri-superstitii/cultul-apelor-mitologia-romaneasca-122814.html (accesat la data de 08.09.2018)

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* Editura Academiei, București, 1987,p. 218, https://www.scribd.com/document/335204389/Vulcanescu-Romulus-Mitologie-Romana (accesat la data de 08.09.2018)

THE EROTIC POETRY TO GRIGORE VIERU

Miruna-Mădălina Bădoi
PhD Student, University of Piteşti

Abstract:Grigore Vieru's love poetry has the highest and deepest meanings, as the poet attributes his lover a miraculous statute, that of a binder between the physical world and the cosmic one. Grigore Vieru professes two great love objects: his mother and his girlfriend, who complement and reinforce each other. His love for his mother will not disappear, nor will it fade away, but will naturally pass through the mystery of marriage, to become the love of woman. Through the agency of love, the poet reaches light, wisdom, meeting God.

Keywords:lyricism, uniqueness, spring illumination, divinity

Există, după cum spune Mihai Cimpoi, două categorii de poeţi: una care-i cuprinde pe *toţi poeţii*, de factură sufletească diferită, cultivând genuri distincte şi alta care este reprezentată de *lirici.*

Liricul e o «Fiinţă întru Poezie» cu o sensibilitate fină, deschisă mai cu seamă spre zonele cele mai ascunse ale sufletului. Liricul e sinonim, astfel, cu poeticul; cu poeticul cel mai pur, cel mai delicat.

Sufletul liricului e «jilav», candid, naiv- copilăresc, apropiat de natură. Dacă s- a zis că poetul e natură, liricul reprezintă o dublă natură: o natură care sporeşte natura.[1]

Grigore Vieru, ca şi Eminescu, ca şi Bacovia, poate fi considerat un liric. El priveşte lumea cu inocenţa ivită în ochii copilului, poezia sa zugrăveşte caracteristicile sacre ale naturii fizice şi relevă îndumnezeirea naturii umane, iubirea şi maternitatea fiind cântate cu predilecţie.

Nichita Stănescu a intuit profunzimea lirică a poeziei vierene, afirmând că *Grigore Vieru este un mare şi adevărat poet. El transfigurează natura gândirii în natura naturii. Ne împrimăvăreză cu o toamnă de aur. Cartea lui de inimă pulsează şi îmi influenţează versul plin de dor, de curată şi pură limpezime.*[2]

Lirica lui Grigore Vieru este expresia purităţii, a candorii şi sincerităţii, este manifestarea sentimentului de iubire ontologică, arhetipală, faţă de mamă, faţă de iubită, faţă de pământ şi patrie, faţă de pâine, faţă de pasăre, faţă de firul ierbii.

Din timpuri imemorabile, poeţii lumii au cântat femeia şi iubirea pentru aceasta.

Eminescu, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Mircea Cătrărescu, toţi, în stilul lor caracteristic au dedicat poeme întregi acestei muze, femeia.

Nu se putea, deci, ca poetului *cu înfăţişare isusiacă,* pe care Mihai Cimpoi l-a numit *poet prin excelenţă al Mamei şi al maternităţii*[3] să-i fie străină tema iubirii pentru femeie. Această temă va ocupa la Grigore Vieru un loc esenţial, existenţial.

Mihail Dolgan va arăta că la Vieru iubirea de mamă nu va dispărea şi nici nu se va estompa, ci va trece, firesc, prin taina cununiei, către iubirea de femeie.

Poeta Carolina Ilica scria că *cea mai frumoasă temă a poeziilor lui Grigore Vieru este iubirea niciodată egal impărţită între mamă şi iubită; între siguranţa modestă şi dinamică a*

[1]Cimpoi, M., 2012, p. 7
[2]Vieru, G., 2001, p. 297
[3]Cimpoi, M., 2009, p. 147

mamei, pentru care, orice s- ar întâmpla, el va rămâne Fiul, şi nesiguranţa geloasă a iubitei care vrea mai mult şi numai pentru sine, presimţind că oricând poate pierde totul.

O asemenea sfâşiere a dragostei n- am mai găsit- o la nici un alt poet.[4], nota Carolina Ilica.

Fănuş Băileşteanu consideră că nu este vorba chiar de o *sfâşiere* sau *criză*, ci mai mult de coexistenţă, de admiraţie şi armonie familială, de linişte, de complementaritate.[5]

Pe drum alb înzăpezit
Pleacă mama.
Pe drum verde înverzit
Vine draga.
S- o petrec pe cea plecând
Pe drum alb?!
S- o- ntâlnesc pe cea venind
Pe drum verde?! (Pe drum alb, pe drum verde).

Sfâşierea dragostei invocată de Carolina Ilica constă doar în neputinţa poetului de a contopi cele două drumuri, al mamei cu cel al iubitei, în realitate, aceste drumuri rămânând unite prin *împletire.*

Două drumuri strâns în tot,
Alb şi verde-
Împleti- le- aş şi nu pot.
Cine poate?!

Cele două drumuri, al mamei şi al iubitei sunt şi ale poetului, în realitate, fiind vorba despre un singur drum cu două benzi, pe care poetul păşeşte prin universul metafizic, *având la braţ mama şi iubita.*

O bandă de drum este «albă», pe partea căreia stă veşnica mamă, iar cealaltă bandă e «verde», pe care păşeşte veşnica iubită. Poetul aflat între mamă şi iubită, îndeplineşte rolul devenirii. Dinspre fiul mamei el trece către bărbatul femeii, al iubitei. Situaţia este şi inversă, dinspre iubită el trece către mamă, doar că de această dată mama este însăşi iubita. Drumul «alb» al mamei se înverzeşte atunci când poetul o identifică în iubită, iar drumul «verde» al iubitei se albeşte atunci când aceasta devine mamă.[6]

Acest drum este drumul vieţii, al devenirii ontologice a fiinţei umane. Femeia îndeplineşte pe rând rolul de iubită, de soţie, de mamă şi din nou de femeie. În spirala timpului, niciun element nu se pierde, totul se transformă, devine, elementele decurg unul din altul.

Din fuziunea dintre *albul* şi *verdele* vierean apare *galbenul,* culoarea suferinţei, ce duce spre galbenul bacovian.

Din inel, din flori de tei,
Gălbioară,
Se tot uită- n ochii mei
Suferinţa. (Pe drum alb, pe drum verde).

Este suferinţa pendulării între cele două mari iubiri ale poetului: mama şi iubita, ce se completează şi se potenţează reciproc.

Iar două de- o seamă.
Cuvinte- n amurg
(Iubită şi mamă)
Pe faţă îmi curg. (Din ceruri de- aproape)

[4]Ilica, C., 1991, p. 10
[5]Băileşteanu, F., 1995, p. 68
6Gorban, P., 2012, p. 165

Şi totuşi, Vieru îşi înalţă femeia iubită la cer, îi conferă statutul de *stea*, statut pe care *Mama* îl posedă deja: *Şi tu şi ea - aceeaşi stea/ Arzând mereu pe cerul meu! (De mă iubeşti).*

Această posibilitate pe care Vieru i-o oferă femeii de a deveni completă, întreagă, prin exercitarea maternităţii, ne duce cu gândul la ceea ce Eminescu ar fi numit *ora de iubire.* Dacă la Eminescu femeia nu atinge niciodată condiţia de *stea*, iubita din lirica lui Vieru atinge această condiţie ca *mamă.* Este principala răsturnare adusă de Grigore Vieru în ceea ce priveşte feminitatea după părerea lui Theodor Codreanu.

Mama este *unică,* iar celelalte femei seamănă între ele, poetul părând să nu o găsească nicicând pe cea căutată. *Femeile sunt toate la fel, poate de aceea nu o găsim nicicând pe cea căutată.*[7] Întrezărim, astfel, o urmă de misoginism, poate.

Alteori, poetul o aseamănă pe femeie cu necuratul: *Mai la vale de coarnele dracului îi casa femeii mele.*[8] Sau: *Dacă soţia ta este frumoasă, ai o nenorocire pe cap; dacă este şi deşteaptă, ai două nenorociri; dacă pleacă şi se întoarce, vei avea trei.*[9]
Imperfecţiunile femeii vin şi din câteva *antiteze neîmpăcate* cum le-ar spune Eminescu. Cea mai stringentă vine din posibila coabitare dintre iubire şi ură. *E de mirare cum pot vieţui alături în inima unei femei lacrima plină de cea mai adâncă milă şi răutatea cea mai cumplită.*[10]

Un indiciu al acestei precarităţi a femeii ar fi şi frumuseţea, care poate fi atât fizică, cât şi sufletească sau numai fizică, sau numai interioară. *O femeie frumoasă n-are motive să fie rea, iar dacă are, înseamnă că Dumnezeu i-a dat numai atât: frumuseţea.*[11] Această asociere între: frumuseţe-bunătate, urâţenie-răutate poate fi, aşadar, şi încrucişată. *Cine caută şi frumuseţe şi bunătate trebuie să ţină în casă două soţii.*[12]

O altă valoare morală aproape pierdută a femeii este pudoarea, ruşinea.

Poetul însuşi, *ruşinos ca o fată mare* vede în manifestarea *ruşinii* însăşi recunoaşterea *adevărului.* El nu poate spune o minciună, de ruşine! Şi cine altcineva întruchipează *ruşinea,* în consecinţă *adevărul,* decât *mama?!* Prin urmare, Vieru transferă *pudoarea* şi asupra *feminităţii.*

Intuim, aşadar, la poet, o jinduire după întruparea în femeie a frumuseţii, a bunătăţii, a adevărului, calităţi aparţinând *mamei.*

Criticul Mihail Dolgan observa că la Vieru iubirea pentru femeie *constituie acea verigă principală din «lanţul» veşnic viu al existenţei umane, în lipsa căreia omul nu- şi poate imagina fericirea deplină pe pământ.*

Grigore Vieru nu urmăreşte la femeie iubirea carnală, ci îi va conferi iubitei un statut miraculos, de liant între lumea fizică şi cea cosmică. Însufleţit de iubirea pe care i-o poartă femeii, poetul va putea vieţui în această lume, călăuzit de această *fiinţă care fiinţează şi potenţializează sensul existenţei sale*[13] efemere.

Eugen Simion spunea că *Erosul este în poemele lui Vieru discret şi serafic în prelungirea poeziei populare şi a poemelor lui Eminescu. Femeia este un răsărit de soare, printre genele ei se înalţă Luna, bărbatul îndrăgostit aspiră să fie îngropat în lumina ochilor ei.*

Când am să mor,
să mă îngropi
în lumina

[7] Vieru, G., 2002, p.365
[8] *Ibidem*, p.389
[9] *Ibidem*, p.404
[10] *Ibidem*, p.392
[11] *Ibidem*, p.374
[12] *Ibidem*, p.381
13 *Ibidem*, p. 162

ochilor tăi.
Lumea
venită la mormântul meu
va sta îngenuncheată
în faţa ta mereu.
Ca nimeni
să nu- mi joace pe mormânt,
să nu fiu ca strămoşii, pus
sub ierburi şi pământ-
îngroapă- mă- n lumina
ochilor tăi,
femeie de pe urmă,
femeia mea dintâi. (Când...).

Apare în lirica viereană ideea conform căreia bărbatul îşi încredinţează viaţa în mâinile iubitei, gest sublim, de o mare profunzime, căci prin taina cununiei exact acest lucru se întâmplă: bărbatul şi femeia devin păzitori unul pentru celălalt. Cei doi vor împărţi viaţa de cuplu, *viaţa de creaţie divină.* Prin nuntire, femeia şi bărbatul devin o singură fiinţă, un tot. Grigore Vieru va căuta imaginea acelui *Unic*, imagine a moralităţii, a trăirii în dumnezeire. Dragostea dintre două suflete le face să capete o singură identitate şi conduce spre lumină, spre înţelepciune, spre aflarea lui Dumnezeu.

Am văzut, am întâlnit
Lumina dragostei.
Adevărat este:
În jurul capului, orice om
O aureolă poartă-
Ca sfinţii, ca Învierea!
...
Adevărat, adevărat-
Atunci când
Bărbatul cu femeia se iubesc,
Aureolele lor
În una singură se unesc. (Aureola).

Simbolurile creştine *inele* sau *logodna* denotă parcursul devenirii poetului prin unica cale hristică, aceea a menirii omului pe pământ.

Duminică dimineaţa/ Copiii noştri amândoi/ Se urcă în pat/ Între noi./ Ne scot de pe deget/ Palidele inele,/ Le duc la ochi/ Şi se uită la mama şi tata/ Prin ele./ O, golul rotund al inelelor/ Se umple atunci de văzul copiilor, luminos./ Şi- n toată lumea/ Nu exista joc mai frumos! (Joc de familie).

Într- o altă poezie, în stil folcloric, baladesc, poetul prezintă istoria unei iubiri înşelate, fără urmări grave pentru iubitul părăsit, în final cu accente de reinstaurare a normalităţii:

Draga i- a fugit cu altul./ .../ El a smuls pădurea toată/ Însă n- a găsit- o, nu/ .../ A plecat pe mări, s- o uite./ Dar sub lună, dar sub stea,/ Răsărea la loc pădurea, / Şi corabia- nfrunzea. (Pădure verde, Pădure).

Verdele este la Grigore Vieru, pe lângă viaţă, şi culoarea dragostei, o dragoste naturală, normală, nevinovată şi care înnobilează.

Dragostea la Vieru are la bază două componente: iubirea pământeană, terestră, în acord cu elementele naturii şi o iubire cosmică, eminesciană, ce se vrea un legământ universal, etern, mai presus de moarte.

Te- am iubit aşa de tare,
că- nverzea pădurea- n cale.

Şi aşa numai pe tine,
că de zmeură şi rouă
erau locurile pline.
Te- am iubit aşa de- aproape!
Că pe margine de lacuri
Stelele ieşeau din ape.
Te-am iubit aşa de tare
Te- am iubit aşa de- aproape!
Şi aşa de înainte-
mai departe de morminte! (Feminină).

Iubirea împlinită rodeşte, *izvorul alb* asigură dăinuirea numelui pe acest pământ: *Semn/ Al sărbătorii înalte/ Care se apropie:/ Pânza cămeşii/ Umezită la piepţi/ De botul sânilor tăi./ În tremurul genelor/ Lacrima:/ Lapte cristalin./ Mărire ţie,/ Caldule, - n veci,/ Izvorule alb,/ Care singur pe lume/ Nu uiţi numele nostru/ Şi- l murmuri drept/ Şi cu dor. (Semn).*

Dorul de iubită are o nuanţă de senzualitate acceptată, nelicenţioasă: *Ce mai fac, mult-iubito,/ Gura ta în văpăi,/ Coama ta aburită,/ Roua ochilor tăi?// Sânii tăi de lumină/ Cărei dragi amintiri,/ Cărui dor se închină?!/ Se mai miră?! Îi miri?!...(Dor).*

Până şi *motivul oglinzii* din lirica Văcăreştilor, spune Fănuş Băileşteanu, apare la Grigore Vieru ca semn *de...modernism- chiar de «post- modernism», în genul poeziei «în dulcele stil clasic» al lui Nichita Stănescu şi al urmaşilor săi «cărtăreşti».*[14]
Al cui e cerul, / Liniştea lui?/ Când stelele care cad/ Sunt stelele noastre,/ Spartă zace oglinda/ Zilelor în care/ Uluit descopeream/ Chipul tău fără seamăn,/ Dragostea. (Iubito).
Deşi a scris versuri precum: *Ce simţi/ Când gura mea te sărută? (Spune-mi...)* sau: *atras de tine/ ca de ţărm o maree,/ femeie, te iubesc, căzut în genunchi! (Măreţie);* sau: *Despletită şi fierbinte,/ Parcă îţi ieşi din minte. (O!);* sau: *Pe urmă/ Cu ochii tăi/ Te- am luminat,/ Cu gura/ Obrajii ţi- am îmbujorat,/ Cu braţele tale/ Sus te- am ridicat.// Şi am rămas amândoi/ Un singur trup/ Aripat! (Către femeie (Dă- mi ochii));* sau: *Soarele jos a picat,/ Soarele, soarele,/ Ca rochia ta din pat,/ Soarele, soarele, (Cad pe ape);* sau: *Prin ceaţa dimineţii/ Ne căutăm febril (Ca două spice);* sau: *Şi tu dezvelită ca roua,/ Cu numai/ Şiragul alb de mărgele la piept;/ Sudoare/ De femeie îndrăgostită. (Mai stai);* sau: *Curând/ Va răsări soarele/ Şi va fi ca trupul tău/ Gol, rourat. (Ce tânără eşti!)* şi multe altele asemenea, nu putem spune că poezia de dragoste a lui Vieru este una erotică. Mai degrabă este o poezie a iubirii dintre un bărbat şi femeia lui, jumătatea, *aripa* sa, ruptă din înaltul cerului: *Pe degetul din dreapta mea/ S- a- ncolăcit, înstelat,/ Numele tău. (Inelul cu numele tău); Tu eşti singurul meu scut,/ Eşti apa lină/ Din care- mi «bea fiinţa» al/ Speranţei curcubeu. (Apoi); Femeia pasăre trebuia să fie,/ să zboare/ în preajma lui Dumnezeu./ .../Şi- atunci bărbatul/ cercase să zboare- mpreună/ cu aripile ei. (Femeia).* Femeia lui Vieru este *femeie de pe urmă,/ femeia mea dintâi. (Când...).*

Prin lirica lui Grigore Vieru răzbate un imens sentiment de iubire, de dragoste şi pioşenie faţă de tot ce reprezintă natura cosmică şi telurică.De fapt, toată poezia lui stă *sub semnul iubirii.* Şi totuşi, mai presus de Iubita la care visează fermecat stă *Mama*, cea în care se preschimbă însăşi Draga:

Pe Mine,
mă iubeau toate femeile.
Mă simţeam puternic şi sigur.
Ca Meşterul Manole

14Băileşteanu, F., 1995, p. 70

am cutezat
să ridic o construcţie
care să dăinuie veşnic.
Am început lucrul
şi le- am chemat la mine pe toate:
pe Maria, pe Ana
pe Alexandra, pe Ioana...
Care va ajunge întâi,
pe aceea- n perete o voi zidi.
Dar din toate femeile
a venit una singură:
Mama. (Mică baladă).

Numai iubirea o transformă pe femeie în fiinţă completă, aşa cum este mama.[15] *Să- i dai dreptate mai mult decât propriei tale mame – asta vrea dragostea.*[16] *Să iubeşti un singur Dumnezeu, o singură femeie, o singură idee, o singură moarte – aceasta ar fi fericirea.*[17]
Fără a destupa în vesuri sticle de şampanie ce pocnesc spumos – autorul lasă fluviul inspiraţiei să curgă lin, în matca marilor teme a căror ocolire nu se poate face decât cu pericolul uscăciunii şi sterilităţii. Discret, dar ferm şi precis în gusturi şi artist în nuanţe, el îşi clădeşte o lirică trainică sub cupola adevărului.[18]

BIBLIOGRAPHY

Băileşteanu, Fănuş, Grigore Vieru. *Omul şi Poetul*, Editura Iriana, Bucureşti, 1995;
Cimpoi, Mihai, „Cuvânt înainte. Grigore Vieru- Liricul”în Vieru, Grigore, *Sunt robul iubirii*, Editura AGORA, Bucureşti, 2012;
Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2009;
Codreanu, Theodor, *Duminica mare a lui Grigore Vieru*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2010;
Corbu, Daniel, *Grigore Vieru în amintirile contemporanilor*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2011;
Gorban, Paul, „Postfaţă. Taina eroticii vierene sau despre poezia iubirii” în Vieru, Grigore, *Sunt robul iubirii*, Editura AGORA, Bucureşti, 2012;
Ilica, Carolina, „Sfâşierea dragostei” în Vieru, Grigore, *Hristos nu are nici o vină*, Editura Orient& Occident, 1991;
Sorescu, M., „Grigore Vieru şi lirica esenţelor” în Vieru, Grigore, *Izvorul şi clipa,* Editura Albatros, Bucureşti, 1981;
Vieru, Grigore, *Acum şi în veac*, Editura Litera Internaţional, Bucureşti-Chişinău, 2001;
Vieru, Grigore, *Cântec de iubire*, Editura Prut, Chişinău, 2015;
Vieru, Grigore, *Curăţirea fîntînii*, Editura Porto- Franco, Galaţi, 1993;
Vieru, Grigore, *Hristos nu are nici o vină*, Editura Orient& Occident, 1991;
Vieru, Grigore, *Izvorul şi clipa,* Editura Albatros, Bucureşti, 1981;
Vieru, Grigore, *Rădăcina de foc*, Editura Univers, Bucureşti, 1988;
Vieru, Grigore, *Strigat-am către Tine*, Editura Litera Internaţional, Chişinău- Bucureşti, 2002;
Vieru, Grigore, *Sunt robul iubirii*, Editura AGORA, Bucureşti, 2012;

15Codreanu, T., 2010, p. 246
16Vieru, G., 2002, p.367
17*Ibidem*, p. 387
[18]Sorescu, M., 1981, p.8

SIMIONESCU – FEBRA OR THE EVASION INTO THE AESTHETIC

Monica Andrei (Bako)
PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș

Abstract:During the 1960's, M.H.Simionescu uses the diary as a form of radiography of the literary landscape affected by the communist censorship, unveiling memorable, historic meetings. Pressured by Hunger, Fear and Cold, the diary author reorganises his interior world from a more mature perspective. In Febra (The Fever), M.H.S. overcomes his inferiority and gives up the temptation to dissimulate, his work looking more and more like a stylistic X-ray of the social life.

Keywords: diary, censorship, diary author, interior life, social

Începând cu anul 1980, se observă în literatura română o trecere spre "altceva", spre o structură consecutivă modernismului. În planul atitudinii autoriale, postmodernismul se configura sub forma unei tendințe de deschidere către real. La nivelul conținutului, spontaneitatea talentului autorului se îmbină cu anticiparea efectelor stilistice. Dacă autorul modernist se lasă vorbit de cuvinte, cel postmodernist încearcă să spună el cuvintele, să le reorienteze "(in)fidelitatea semantică și să le integreze marelui aparat stilistic"[1].

Criticul Ioan Bogdan Lefter considera că acest sentiment al schimbării care a dat dintr-odată la iveală o nouă față, noi perspective, noi abordări, noi formațiuni compoziționale, stilistice, a impus postmodernismul "ca pe un curent amplu, definit printr-un tip inovator de raportare a eului auctorial față de lume și de text, față de viață și literatură …printr-un tip nou de atitudine a eului. "Nou" în sensul de nouă contextualizare a respectivei atitudini, ivite sub semnul transformărilor subtile și adânci petrecute în sensibilitatea supraindividuală a epocii"[2].

După cum observa și Eugen Simion în cartea sa de eseuri critice, *Întoarcerea autorului*, "*scriitorul* își pierde structura în structura cuvântului. Eu aș traduce a pierde prin a trece. Deposedarea (pierderea) este, în fapt, o nouă întrupare. Gândind în termeni barthieni, putem zice că, pierzându-și corpul fizic, scriitorul își fabrică prin scris un *corp lingvistic*"[3]. Criticul analizează valențele prozei autobiografice și totodată capacitatea de a se sustrage (sau nu) ficțiunii.

La Mircea Horia Simionescu literatura oferă nenumărate informații palpabile despre viața autorului, pe de o parte, iar pe de altă parte, jurnalele sale iau "în răspăr convențiile genului și augmentează înclinația spre ficționalizare a mărturisirilor"[4].

În primul volum autobiografic, intitulat *Trei oglinzi*, apare acest fenomen de ficționalizare în numele literaturității, reprezentând un an din perioada adolescenței scriitorului, anume anul 1946. Oarecum în contrast cu acesta, dar și structurându-se asemenea unei continuări firești, jurnalul *Febra*, prezintă perioada maturității, mai exact intervalul 1963-1971.

Chiar dacă *Trei oglinzi* și *Febra* expun două capitole cronologice diferite din viața lui MHS,ceea ce răzbate din cele două jurnale este, în continuare, căutarea unui stil unic și

[1] Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism- Din dosarul unei "bătălii" culturale*, p.83.
[2] Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism- Din dosarul unei "bătălii" culturale*, pp. 84- 85
[3]Eugen Simion, *Întoarcerea autorului- Eseuri despre relația creator-operă*, p. 93
[4] Gabriela Gheorghișor, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*, p. 148.

neobișnuit. Metoda îmbrățișată pare să fi rămas cea a rescrierii unor însemnări mai vechi, prin omiterea unor pasaje nesemnificative, stingheritoare sau incomode. Într-o manieră plină de umor imortalizează, spre exemplu, momentul fotografiei făcute după defilarea de 23 August, unde nu "dă bine în poză": "m-am abținut să râd aparatului, dintele șa, invenție diabolică a doctorului Nicolau, (…), îmi cădea mereu sub limba. Amintire de neuitat. Nu cred că am notat accidentul, rușinea, teama de a fi surprins când încercam să-l pun cu limba la locul lui. Voi cerceta jurnalul din acea zi, se pot trage învățăminte și dacă l-am notat, și dacă nu: sunt multe situații, întâmplări pe care te sfiești să le consemnezi în jurnalul intim, cu toate că, prin durată și iritări de fiece clipă, îți ocupă o mare suprafață a vieții. Despre modificările pe care le operează în ființa ta bine organizată căderea unui dinte, pe deasupra și fals. Să dezvolt o asemenea idee? Mai bine nu."[5]

Ceea ce dorește Mircea Horia Simionescu, mărturie din *Trei oglinzi*, este situarea propriei interiorități în centrul imboldurilor creatoare şi de a face din sondarea eului tema scrierilor sale, ceea ce constituie aderarea la acel „pact autobiografic" teoretizat de Philippe Lejeune, care trimite implicit la un „contract de lectură", având ca scop reconstituirea istoriei personalității autorului. Lejeune afirma că "legea existenței genului este dată de echivalența autor - narator - personal, în cadrul unei povestiri retrospective care evocă geneza unei personalități"[6]

Numai sinceritatea relatării, acel viciu al adevărului poate valida moral talentul unui scriitor, iar curajul mărturisirii nu e la îndemâna oricui.

Jurnalul *Febra* îl înfățișează pe autor în perioada maturității.Alături de soția sa, Dorina, el experimentează postura de tată. Sunt consemnate deopotrivă emoțiile și gândurile legate de alcătuirea *Dicționarului onomastic* și a *Bibliografiei generale.*

Ca și în jurnalul anterior, preocupările lui Mircea Horia Simionescu rămân scrisul și muzica. Se relaxează ascultând la radio muzică de Wagner, Bach, Bellini, Verdi și împreună cu niște prieteni de la redacție se zbat să-și procure niște discuri cu muzică simfonică și le ascultă la pick-up, lucrează la romanele sale ori de câte ori prinde câte o pauză la redacție, sau până noaptea târziu în subsolul blocului, trimite manuscrisele prietenilor spre a afla părerea lor, cel mai adesea lui Geo Bogza, dar și vechilor amici din Târgoviște, Radu Petrescu, Costache Olăreanu și Tudor Țopa.

În *Febra*, MHS alocă un spațiu consistent portretizării amicilor cu vederi literare comune și, bineînțeles, prietenilor săi din „Țara Rapetanului"[7], Târgoviștea, dar o Târgoviște care există doar pentru „rapetanezi", ca o oază de liniște și regăsire de sine. Citind amicilor fragmente de literatură, Mircea Horia Simionescu le surprinde reacțiile și îi schițează fiecăruia portretul: „Ascultate de un tip practic (Didel Fole), de un literat de rafinament (Radu Căplescu), de un alt literat (acesta viguros și sobru - Radu Petrescu), al treilea literat, apropiat de modul meu de a vedea lucrurile și având un stil format și matur (Costache Olăreanu); de două persoane cu vederi mic-burgheze (Ligia și Cezar Micu), de o cochetă, inteligentă colaboratoare a gazetei, în răgazul așteptării șpaltelor din tipografie (Maria-Luiza Cristescu)"[8].

Cum era firesc, cea mai pregnantă figură rămâne aceea a autorului însuși. Față de volumul *Trei oglinzi*, în *Febra* descrierile ocupă un spațiu mult mai restrâns, accentul mutându-se aici pe modul în care fiecare întâmplare, gest, vorbă îi influențează autorului-personaj cursivitatea gândurilor și dispoziția.

În acest jurnal al maturității, amenințarea pe care o resimte tot mai acut prozatorul, vine din partea Securității. Scriitorul se confruntă cu teama, cu sentimentul permanent,

[5]M.H.S., *Febra- file de jurnal (1963- 1971)*, p. 57.
[6] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.
[7]M.H.S., *Febra- file de jurnal (1963- 1971)*, p. 8.
[8]M.H.S., *Febra- file de jurnal (1963- 1971)*, p. 9.

aproape înrădăcinat, că va fi deconspirat și că va ajunge, datorită scrierilor lui, o țintă și o victimă. În *Febra*, prozatorul vorbește cu subînțeles despre încercările de distrugere a scrisorilor care demascau "dușmanii de clasă": "Se mai întâmpla (…) să se descopere un ghemotoc de scrisori în closet, tocmai din cele în care erau demascați dușmanii de clasă"; iar într-o notă ulterioară, adăugată în 1996, menționează: "Rupte, mărunțite, făcute cocoloașe, ale dracului scrisori refuzau să alunece în canal după repetate trageri ale mânerului. Un oarecare vigilent le pescuia…"[9]. După cum consemna, experiența de "la galere"[10] este una plină de învățătură și instructivă. Chiar dacă ședințele de redacție, sortarea și cititul scrisorilor îi produceau un interminabil plictis, timp de paisprezece ani își îndeplinește cu nesfârșită conștinciozitate îndatoririle, practicând totodată un tip subtil de subminare, "prinzând în trecere scrisori adresate ziarului de diverși turnători, a bătut Bucureștiul cu pasul, alături de cei mai apropiați prieteni, să-i prevină pe cei vizați de Securitate că sunt în colimator"[11].

Deseori, speriat că vin jandarmii să-l „salte", șterge cu pensula înmuiată în tuș rândurile din jurnal, fapt de care își amintește cu regret: „masacrul pensulei muiate în tuș, în seara când se pregătea (eu credeam că sunt vizat) arestarea Malvinei Urșianu. Atunci jurnalele mele le-am pieptănat rău, dar cu nemaipomenită răbdare, chiar cu metodică liniște, stăpânită perfect. Păcat de acele multe bancuri (din jurnale). Trei Mercedesuri, la cele trei intrări, cu civili citind ziare toată ziua; nea Vișan îmi bătea în ușă din jumătate în jumătate de oră, tresăream convins că au venit, eu mereu calm impus, cu pensula în mână, ascultându-i relatările despre mișcarea de afară. Abia pe la 3 dimineața m-am putut trânti în pat, adormind buștean"[12].

Criticul George Călinescu considera jurnalul o cronică a neantului. În opera sa, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, Eugen Simion îl contrazice pe acesta, recunoscând limitele propriei sincerități și apartenența sa la o cultura a pudorii: "jurnalul intim este rareori o lepădare a veșmintelor, mai ales o schimbare a măștilor, un efort de a construi o identitate nouă: aceea pe care ne-ar plăcea să o avem. Cât suntem de sinceri în această introspecție, cât de departe ajungem în hotărârea noastră de a da totul pe față, de a ne desveșmânta? Suntem sinceri până la cămașă. Când este s-o dăm jos, ezităm. Noi, românii, repet, ne-am format și trăim într-o civilizație a pudorii. (…) Înainte de a spune totul, ne cuprinde rușinea. Mă surprind, când scriu această propoziție, cântărind în gând dacă s-o las sau s-o șterg, pentru că îmi este rușine să-mi fie rușine. (…) Am viciul discreției. Sunt un fanatic al pudorii"[13]. Cenzura sistemului și cenzura personală nu l-au împiedicat pe Mircea Horia Simionescu să creeze un text care răzbate prin autenticitate și prin montajul foarte abil al fragmentelor, evitând astfel monotonia pe care ar genera-o simpla adițiune de reflecții. *Febra* se structurează, așadar asemenea unei cronici a interiorității și a lumii de afară, ca o oglindă întoarsă, în cele din urmă, către sine.

Totodată, experiența de la ziar i-a oferit material nu numai pentru caracterele *Dicționarului*, dar și pentru procedeul de scriere al *Bibliografiei*: „Îi datorez enorm ziarului. M-a disciplinat, m-a forțat să văd în față realitatea, despre care aveam cunoștințe destul de vagi, mi-a deschis ochii către ceea ce se ascunde în spatele cuvintelor șuvoi, mi-a ascuțit (scuze!) simțul critic și m-a îndemnat - desigur fără voia lui - să pricep că satira e o armă în mâna celui care știe să o mânuiască. Nu trecuseră trei ani de la angajare, și eu scriam *Comentariul asupra lucrurilor particulare*, satiră destul de străvezie la adresa struțo-cămilelor, a lumii întemeiate pe simulacre. Ca să ajung la acest mod de a vedea și a face, n-a fost deloc greu: m-am mulțumit să întorc lucrurile cu susul în jos. Experiența aceea mi-a oferit

[9] *Ibid*, p. 51.
[10] *Ibid*, p. 52.
[11] M.H.S., *Rătăcirile unui caligraf*, ed. cit., p. 14.
[12] Mircea Horia Simionescu, *Febra*, p. 7.
[13] Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, p. 9

un procedeu, abia acum îmi dau seama de câștig, la scrierea *Bibliografiei*. Se va vedea. Deja sesizabil efectul în *Leipzig - oraș de carton*, scrisă la sfârșitul lui martie, unde numai despre Leipzig nu e vorba, se înțelege de ce plasarea în geografia germană: <<fenomenul german ne preocupă în continuare>>"[14].

Trasând un paralelism între cele două jurnale, *Trei oglinzi* și *Febra*, e lesne de observat că reflecțiile celui de al doilea poartă amprenta maturizării și a experienței în arta scrisului, dovedind mai multă meticulozitate răsfrântă asupra textului, oferind mult mai multe informații documentare obiective, chiar dacă acestea sunt susținute de argumentele personale ale autorului. Subiectele abordate sunt, de asemenea, mai variate decât în jurnalul adolescentului Mircea Horia Simionescu, fapt oarecum firesc, datorat lărgirii sferei de interese.

Negreșit, aceste două jurnale sunt complementare. Ele trebuie privite ca un întreg, purtând amprenta personalității lui Mircea Horia Simionescu. Susținem că din punct de vedere al valorii literare, jurnalul *Febra* este superior celuilalt, prin viziunea auctorială, prin stilul de reprezentare a întâmplărilor, dintr-o perspectivă mai complexă, mai susținută, prin faptul că nu exclude niciun segment al vieții scriitorului, fie că abordează relațiile cu oamenii, cu colegii de la redacție, cu familia, sau cu iubirile din viața autorului, toate împletindu-se cu pasiunea pentru scris, constantă, din anii de liceu.

Imaginea lui Mircea Horia Simionescu, așa cum se reliefează din cel de-al doilea jurnal, *Febra*, este a unui individ mult mai puțin tentat să-și reproșeze inferioritatea față de colegii literați, și mult mai confient în talentul său de scriitor decât fusese în adolescență.

În *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, criticul Eugen Simion precizează în mod frecvent faptul că "nu adevărul, ci impresia de adevăr trebuie să fie miza estetică a scriiturii"[15].

Jurnalul este, cum au subliniat mereu teoreticienii, un gen al contradicției. "Pentru o clipă, condeiul prinde ceva din freamătul obscur al interiorității, ceva din fragilitatea omului, dar spaima în fața propriei vulnerabilități trage imediat semnalul de alarmă al lucidității"[16].

În viziunea lui Ion Bogdan Lefter, Mircea Horia Simionescu, alături de Radu Petrescu și Costache Olăreanu sunt primii noștri postmoderni. Ei au reușit să realizeze cel mai vast experiment românesc postmodern, prin "construirea unor spații textuale complexe, multistratificate, în care coexistă narativitatea cea mai concret-biografică, cea a jurnalului, cu invenția viziunilor fantastice, (…), textul cu metatextul"[17].

Criticii români au fost multă vreme refractari față de literatura confesivă. Poate a fost de vină proverbiala noastră pudoare sau un complex de cultură tânără. Desigur, nu toate jurnalele sunt semnificative, însă nu este o regulă ca toate să fie ridicole. "Curajul de a ține și de a publica un jurnal secret ține de ceea ce am putea numi civilizația culturii"[18], după cum afirma Eugen Simion în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian,* în opoziție cu considerațiile lui George Călinescu. Jurnalul intim ar fi un barometru ce indică gradul de conștiință al unei personalități și curajul de a se gândi și de a se vedea pe sine.

În jurnalul *Febra*, scriitorul notează semnul de egalitate între autorul real, narator și protagonist, renunțând la tentația mai veche de a-și născoci sau masca biografia. În felul acesta, însemnările de tip jurnal devin nu numai expresia stilistică a unor realități sociale și istorice tipice perioadei comuniste, ci și cartografierea unor stări de spirit veridice.

[14] Mircea Horia Simionescu, *Febra,* p. 60.
[15] Eugen Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, p. 13.
[16] *Ibid*, p. 16.
[17] Ion Bogdan Lefter, *Primii postmoderni: "Școala de la Târgoviște"*, p.38.
[18] Simion, Eugen, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, p. 99.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei

1). Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
2). Simionescu, Mircea Horia, *Febra*, Editura Vitruviu, Bucuresti, 1998.
3). Simionescu, Mircea Horia, *Rătăcirile unui caligraf* , Ed. Bibliotheca, Târgovişte, 2006.

Biografie critică

1). Gheorghișor, Gabriela, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2011.
2). Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism- Din dosarul unei "bătălii" culturale*, Ed.a II-a, adăugită, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.
3). Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: "Școala de la Târgoviște",* Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
4). Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
5). Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.
6). Simion, Eugen, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii: jurnal parizian*, Editura Corint, București, 2006.

THE TRAUMA OF FREEDOM. THE EXPERIENCE OF COMMUNISM IN THE PROSE OF AGOTA KRISTOF

Oana-Larisa Oanea
PhD Student, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: In Agota Kristof's narrative speech there is a formula that, viewed from a historical and biographical perspective, shows an even more disturbing direction than the labyrinth of cruelty seen in her writings. It is about the well-known "enemy language", the syntagma that the author uses to designate a non-native language, in her case French. Refugee in 1956 from Hungary to Switzerland, she has to learn French to adapt to the new context imposed by, we will see, her self-exile. Besides, this linguistic battle is visible during her entire trilogy, especially in the first volume, the Notebook: the first foreign language taught by the twins is literally the enemy language. Even though other languages, transitory languages, involve some limitations, paradoxically, these are not the ones perceived by the author as the most dangerous rival, but the French language, apparently the saving language.

Keywords: enemy language, post-communist literature, cruelty, self-exile

Chiar dacă istoria poate divide până și imperii, uneori ea unește destine prin amprentele pe care le lasă în identitatea indivizilor. O astfel de pagină este scrisă și de efectele comunismului, resimțite asemănător de scriitoare care au trăit repercusiunile experienței regimului în țări natale diferite, dar cu aceeași ideologie și aceleași constrângeri. Alegerea refugii-lor în Occident va fi cu alte consecințe însă, cu traume de care nu se vor putea elibera niciodată. Trauma auto-exilului sau, așa cum am numit-o, trauma libertății este întâlnită în imaginarul scriitoarelor care se refugiază în alte spații decât cel al identității naționale, unde vor găsi formule pentru structuri narative ce construiesc, pe de o parte, universul sumbru al comunismului, în cazul literaturii scrise de Herta Müller, sau care, pe de altă parte, în urma deplasării lor fizice și mentale, înfățișează felul în care personajele sunt (re)construite identitar, așa cum se observă în proza semnată de Aglaja Veteranyi. În acest glob de sticlă se situează și Agota Kristof, scriitoare la care întâlnim trauma îndepărtării de spațiul natal și metamorfoza ei la nivelul discursului literar.

Născută în Ungaria[1], în 1935, ea a fost nevoită să-și părăsească țara în 1956, din cauza represaliilor sovietice și a aceluiași regim comunist, refugiindu-se în Elveția, la

[1]Ungaria a suferit una dintre cele mai dure represiuni ale dictaturii staliniste din Europa. Prin dictatura personală, puternicul cult al personalității pe care l-a dezvoltat și din postura autodeclarată de cel mai bun discipol maghiar al lui Stalin, Rákosi Mátyás, numit „criminalul chel", a introdus programe politice și economice staliniste, fapt ce a făcut ca Ungaria să traverseze una din cele mai grele dictaturi din Europa. Până în 1953 (după moartea lui Stalin, când Rákosi a fost înlocuit cu Nagy Imre), „epurările sociale" dictate de acesta au făcut aproximativ 700000 de victime, resursele umane implicate pentru înregistrări, supravegheri, controale, îndoctrinare sau spionare ridicându-se la aproximativ un milion de oameni. Revoluția maghiară începe în 23 octombrie 1956 printr-o manifestație pașnică a studenților din Budapesta care sfârșește prin intervenția sângeroasă, a doua zi, a trupelor sovietice, la 4 noiembrie intervenind și Armata Roșie trimisă de Nikita Hrușciov, forțele maghiare de eliberare fiind imediat învinse. În timpul revoluției, pentru că granițele au fost deschise, circa un milion de maghiari au emigrat în Occident. Nagy Imre este arestat (și executat în 1958), iar Kádár János va fi șeful nou-înființatului Partid Socialist Muncitoresc Maghiar. Revoluția din 1956 din Ungaria, prin efectele sale, este comparabilă cu cea din 1989 din România. În 1960, Kádár declară amnistie generală, reduce efectivele poliției secrete și introduce o politică relativ liberală, sub guvernul lui comunist impunându-se un nou motto: „cine nu

Neuchâtel. Dar viața ei va sta sub semnul întunericului, cufundată în umbră și în exil. În lucrarea dedicată analizei textului ei, *D'un exil l'autre*, Valérie Petitpierre, afirmă că exilul este, la scriitoarea elvețiană de origine maghiară, un principiu al scriiturii: „Exilată de țara sa, exilată de limba maternă, exilată de sexul ei (s-a transformat în băiat pentru a scrie), se va exila și de textele sale."[2]. Totul ar fi putut fi diferit, pentru că altfel trebuie să își fi imaginat viitorul micuța Agota, contaminată din copilărie de pasiunea incurabilă pentru lectură, care îi spunea bunicii propriile povești înainte de culcare și care vorbea cu fratele ei într-o limbă inventată. Izbucnește însă cel de-al Doilea Război Mondial și este trimisă la o școală-internat, iar adolescenta poartă durerea separării, scriind primele sale poezii, apoi scenete, pentru a obține banii pe care nu îndrăznea să îi ceară mamei. După ce se căsătorește, fuge din țară și, în cele din urmă, ajunge în Elveția, unde va lucra într-o fabrică de ceasuri: „La fabrică, toată lumea este amabilă cu noi. Ni se zâmbește, ni se vorbește, dar nu înțelegem nimic"[3], își amintește ea.

Viața de muncitoare în fabrică o adâncește în liniștea care va naște poezii în limba maghiară. Totuși, va încerca să evolueze în ceea ce privește noua limbă, limba franceză, pentru că adevăratul exil este resimțit mult mai dureros: adultă fiind, cititoarea vorace încă din copilărie se lovește de semnele opace ale noii limbi, rămânând privată de lecturi ani la rândul. Va aștepta până ce instituțiile elvețiene îi vor da o bursă, șansă ce îi va permite să părăsească tărâmul analfabetismului, cum îl numește ea. Agota Kristof va îmbrățișa în cele din urmă limba franceză, nu însă fără sacrificii și suferință. Evident că limba adoptivă îi deschide orizonturi inexistente până atunci, dar este totodată o „limbă inamică"[4], o limbă care atentează la limba ei maternă. Stabilită în Elveția, va avea mereu nostalgia Ungariei și a limbii maghiare, chiar dacă va scrie în limba franceză, o limbă pe care a considerat-o până la moartea sa un teritoriu de cucerit:

Astfel, la vârsta de douăzeci și unu de ani, la sosirea mea în Elveția, și din pură întâmplare într-un oraș în care se vorbește franceza, mă confrunt cu o limbă pentru mine complet necunoscut. Aici începe lupta mea pentru a cuceri această limbă, o luptă lungă și amară, care va dura toată viața mea[5] și o limbă în care s-a simțit mereu analfabetă: „Știu că nu voi scrie în franceză niciodată precum scriitorii nativi francezi, dar voi scrie cum pot eu, cât de bine pot eu. (...) A scrie în franceză, aici sunt obligată. Este o provocare. Provocarea unei analfabete."[6]

---

este împotriva noastră este cu noi", parafrazarea vechiului motto al lui Rákosi care declara „cine nu este cu noi este împotriva noastră". Perioada blândă care urmează este una reformatoare, de tranziție a Ungariei spre o democrație de tip occidental, „aniversată" fiind, după 33 de ani de la Revoluția din 1956, printr-o revoluție asemenea celei pragheze, „de catifea", totul decurgând și din libertatea de exprimare a elitei de intelectuali. Un act simbolic al democratizării și al prăbușirii comunismului în nou-devenita Republică Ungaria a fost desființarea gardului de sârmă ghimpată ce interzicea până atunci trecerea în Austria, fiind restabilită astfel libera circulație spre Occident.

[2] Traducerea mea după: „Exilée de son pays, exilée de sa langue maternelle, exilée de son sexe (elle s'est transformée en garçon pour écrire), elle s'exilerait encore de ses textes ", din Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre : Les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque d'Agota Kristof*. Geneva, Editura „Zoé", 2000, p. 12.

[3]Traducerea mea după: „À l'usine, tout le monde est gentil avec nous. On nous sourit, on nous parle, mais nous ne comprenons rien", din Agota Kristof, *L'analphabète,* Geneva, Editura „Zoé", 2004, p. 42.

[4]Agota Kristof, *L'analphabète,* Geneva, Editura „Zoé", 2004, p. 24.

[5] Traducerea mea după: „C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un an, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie", din Agota Kristof, *L'analphabète*, p. 23.

[6]Traducerea mea după: „Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux. […] Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète", din Kristof, *L'analphabète*, pp. 54-55.

A vorbi, a scrie, a citi, acestea par a fi etapele pelerinajului în aventura scrisului. Agota Kristof a trebuit să refacă drumul. Așa se explică publicarea tardivă a primului său roman, *Marele caiet (Le Grand Cahier)* - în 1986, apreciat cu Premiul european ADELF, tradus în peste treizeci de limbi, adaptat de mai multe ori pentru teatru și film. Succesul rapid al cărții a încurajat-o să facă din acest roman primul volum dintr-o trilogie completată de alte două volume, *Dovada (La preuve)* (1988) și *A treia minciună (Le troisième mensonge)* (1991), apreciat în 2001 cu Premiul Gootfried Keller. Au urmat și alte cărți, toate respirând aerul exilului. Agota Kristof transmite publicului larg, prin *Marele caiet*, o poveste a cărei acțiune are loc într-o țară în plin război. Detaliile geografice sau temporale nu sunt importante, ceea ce contează însă este cruzimea războiului. În *Marele caiet*, ea țese o intrigă cu aspect clasic. O mamă trebuie să îi lase pe cei doi fii ai ei, gemeni, la bunica lor. Nu este vorba neapărat despre un abandon, cel puțin nu la început, dar viața la țară este mai sigură decât la oraș, mai ales în absența tatălui, plecat pe front. Așadar, despărțirea nu este văzută ca definitivă, deoarece familia mizează pe faptul ca la sfârșitul războiului să se reunească. Cu geamantanele în mână, gemenii sunt întâmpinați de vocea fără chip a bunicii, poreclită pe la colțuri Vrăjitoarea, în timp ce mama pleacă și îi lasă cu promisiunea de a le scrie și de a reveni, într-o zi, pentru a-i recupera. Jocurile au fost făcute, iar zarurile aruncate: vocea tranșantă începe să taie legătura dintre mamă și copii, celor din urmă cerându-li-se să lucreze pentru a-și plăti existența. „O să vă învăț eu cum se trăiește!”[7], spune vocea.

În ciuda tuturor acestor preparative, romanul nu dă startul unei melodrame lacrimogene. Gemenii și războiul plin de primejdii ar putea crea o poveste emoționantă, dar scriitura este condusă spre alt fir, care implică un cadru în care mizeria tronează maiestuos, iar neșansa creează un tipar care funcționează după propriile legi. Mizeria mănâncă amintirea, erodează treptat rămășițele oricărei vieți și, în cele din urmă, învăluie gemenii, care vor deveni complici la forța ei - „Putim ca Bunica.”[8], constată ei, arătând un fel de asimilare în bătrână. Prinși în această lume nesigură, frații păstrează aparențele, deoarece mizeria domină în jurul lor[9], dar decid să ducă o viață paralelă în podul casei, unde scriu în secret. Diviziunea strategică a spațiului protejează copiii: sus, în mansardă, este scrisul; jos, în pivniță, este bunica lor analfabetă și abjecția. Atât pentru gemeni, cât și pentru Bachelard, „cuvintele [...] sunt mici case cu subsol și mansardă”, iar viața celui care scrie constă tocmai în actul de a urca și a coborî în sensul cuvintelor[10]. Prin această delimitare spațială, copiii își trasează teritoriul verbal intim, departe de ochii indiscreți și pericolele care amenință de afară, inclusiv prin limbile străine percepute ca fiind confuze sau chiar deviante: limba necunoscută, delirantă, purulentă de întrebări, țipete, râsete și suspine, pe care Bunica, de obicei, foarte puțin vorbăreață, le proferează sub influența alcoolului[11]; limba pe care un militar inamic o folosește greșit la infinitiv; sau limbile străine care se succed în regiune pe măsură ce sunt noi invazii. Străine, alcoolizate sau infinit(iv)e, toate aceste limbi adăpostesc pericolul ca textul să se disloce, luând înfățișarea unei noi limbi care să se poată măsura cu puterea ei distrugătoare. Este principala sarcină căreia i se vor dedica gemenii: fără știrea nimănui, ei

[7] Agota Kristof, *Trilogia gemenilor. Marele caiet. Dovada. A treia minciună*, traducere de Aliza Ardeleanu, București, Editura „Trei”, 2006, p. 11.
[8] Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 21.
[9] „Bunica nu se spală niciodată. Se șterge la gură cu un colț al baticului atunci când a mâncat sau când a băut. Nu poartă chiloți. Când trebuie să urineze, se oprește acolo unde se află, depărtează picioarele și se pișă pe jos, sub fuste. Bineînțeles, nu face lucrul acesta în casă. Bunica nu se dezbracă niciodată. Ne-am uitat în camera ei, seara. Își scoate o fustă, are o alta pe dedesubt. Își scoate corsajul, are un altul pe dedesubt. Se culcă așa. Nu-și dă jos baticul.”, Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 14.
[10] Gustave Bachelard, *Poetica spațiului*, Pitești, Editura „Paralela 45”, 2003, p. 139.
[11] „Bunica nu prea vorbește. Mai puțin seara. Seara, ia o sticlă de pe un raft, bea direct din ea. În curând, începe să vorbească într-o limbă pe care noi n-o știm. Nu este limba pe care o vorbesc soldații străini, este o limbă cu totul diferită.”, Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 15.

pregătesc să dea naștere unei noi limbi în limba lor, prin realizarea unei căutări de cuvinte ușor de asimilat pentru a crea un nou spațiu familial, echilibrant. În acest sens, după agresiunile unei zile, ei se retrag în pod - sanctuarul lor secret - folosind o frânghie, un fel de cordon ombilical, care îi leagă, de această dată, de scris: acolo, ei realizează rocadele, pentru a umple golul lăsat de părinți.

Începând cu singura amintire paternă - „Dicționarul tatălui nostru", transportat în bagajele care au rezistat maturei treceri și care a preluat funcțiile tatălui - dicționarul oferă catalogul de cuvinte și dictează legea. În dicționar sunt descoperite cuvinte noi, neologisme, antonime, sinonime, sensul și ortografia lor. Pe de altă parte, o Biblie, găsită din întâmplare la Bunica, este folosită pentru a exersa cititul cu voce tare, pentru dictări și pentru a învăța pe de rost pagini întregi, Cartea Cărților insuflându-le copiilor logica discursului matern. Biblia și Dicționarul devin astfel modelele lingvistice surogat după care se ghidează copiii. Părinți de cerneală, cele două cărți de căpătâi cuprind limba și discursul în stare neșlefuită, reprezentând germenii care prefațează nașterea scrisului ca o oportunitate de a reconstrui un sân al familiei. Văzut ca element de intertextualitate parentală, cuplul Biblie-Dicționar reprezintă căminul improvizat al gemenilor, care le permite construirea unei scrieri ca scut împotriva cruzimii lumii narate, devenită lume a narațiunii. În urma unei autodiscipline severe, se nasc și rezultatele muncii lor: un „caiet de compuneri" pe care îl vor numi „Marele caiet". Este o punere în abis, întrucât *Marele caiet* al gemenilor este și *Marele caiet* al lui Agota Kristof, principiile de creație fiind de ucenicie sub toate semnăturile.

Observăm, așadar, că în discursul narativ al lui Agota Kristof există o formulă care, privită din cadru istoric și biografic, arată o direcție și mai tulburătoare decât labirintul cruzimii din scrierile sale. Este vorba despre deja cunoscuta *limbă inamică*, denumire la care autoarea recurge pentru a desemna o limbă nematernă, în cazul ei limba franceză. Expresia este folosită pentru prima dată în textul său autobiografic *L'Analphabète*, unde vorbește explicit despre opoziția limbă maternă - limbă inamică[12]. Această luptă lingvistică este vizibilă, de altfel, pe parcursul întregii sale trilogii, dar mai ales în primul volum, *Marele caiet*: prima limbă străină învățată de gemeni este literalmente limba inamică, cea a ofițerului german, precum și limba Bunicii, pe care aceasta nu o vorbește decât atunci când bea singură în spațiul izolat al camerei sale. Chiar dacă sunt niște limbi tranzitorii care atrag cu sine o serie de limitări (germana - limba ocupației, rusa - limba regimului totalitar), invadând spațiul intim al limbii materne, paradoxal, nu ele sunt cele percepute de autoare ca fiind adversarul cel mai periculos, ci limba franceză, aparent limba salvatoare, deoarece - mărturisește ea - aceasta este cea care amenință să îi ucidă limba maternă, pe aceasta trebuie să o înfrunte, cu ea trebuie să se lupte[13].

Jocul lingvistic la dublu nu se termină aici, deoarece el devine o triadă, prin apariția unei a treia limbi, limba inventată în perioada copilăriei de scriitoare și fratele său, Yano - codificată pentru a nu fi înțeleși de nimeni și pe care o imaginează a fi și limba țiganilor, etnie care, la rândul ei, reprezintă în universul copilăriei lor, din relatările celor mari, o amenințare. Evident că această limbă inventată, care reprezintă, în egală măsură, un act personal și unul colectiv de rezistență în fața discriminării și a constrângerii de a fi etichetat, este limba exilului, limbă care este purtătoare a unui mesaj mult mai complex și care, prin ansamblul de coduri ce străbate întreg discursul autoarei, dezvăluie aspecte ale ideologiei limbii și ale identității. Astfel, opera ei se înscrie în spațiul literaturii de exil, al scriiturii minimaliste, al alterității, o literatură a dezrădăcinării, întâlnită la scriitorii transfugi din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Numeroși autori[14] au încercat să răspundă la problema referitoare la

[12]Agota Kristof, L*'Analphabète*, Geneva, Editura „Zoé", 2004, p. 21.
[13]*Ibidem*, p. 24.
[14] Printre ei se numără Valérie Petitpierre, Rennie Yotova, Noël Cordonnier, Tijana Miletič sau Silvia Audo Gianotti.

identitatea proteică produsă de granița lingvistică și culturală, asociind scriitura kristofiană discursului de exil poliform.

Fenomenologia exilului scriitoarei elvețiene se observă mai ales la nivelul limbii, al cărei rezultat este stilul foarte sobru, detașat și simplu al scriiturii, pe care l-am putea foarte ușor numi minimalist. Încercând însă evitarea unei abordări generalizante, vom numi „minimalist" discursul narativ al unui scriitor care conține în profunzimea sa minimalismul ca principiu mai mult sau mai puțin articulat. În peisajul actualelor tendințe literare, este important să acordăm atenție acestui concept, cu atât mai mult cu cât este cunoscut ca fenomenul scriiturii albe, despre care vorbește Roland Barthes în eseul său *Gradul zero al scriiturii*, apărut în 1953, și care este completat de vocile noului context critic și numit astăzi „minimalism pozitiv". Chiar dacă noțiunea este specifică mai ales artelor vizuale și muzicii, literatura îl reclama pentru studiul așa-numitei identități textuale, altfel, proteismul și polivalența structurii textului în discuție fiind dificil de observat. Pe de altă parte, scriitura minimalistă tinde să problematizeze categoriile formei și a structurii, observându-le prin prisma caracterului lor nonlinear. Vom încerca, așadar, să ne aplecăm și asupra construcției identității textuale în scriitura kristofiană, motiv pentru care am avut în vizor diferite aspecte ale scriiturii minimaliste, modalitățile enunțiative, organizarea spațiului textual, identificarea generică și structurarea semantică justificând, din punctul nostru de vedere, scriitura minimalistă a lui Agota Kristof. Comentariile prin vocea naratorului homodiegetic din romanul *Marele caiet,* consemnate aproape telegrafic, în care gemenii își scriu jurnalul intim, prin exercițiul compunerilor, arată adevărul și fidelitatea față de realitatea unei scriituri minimaliste și constituie, în același timp, atelierul de lucru al romanului, punerea lui în abis[15].

Întreg discursul trilogiei trădează dialectica negativă, lucru recunoscut de altfel și de cea care semnează opera, ceea ce i-ar face pe unii să o apropie pe Kristof mai curând de scriitura nihilistă. Și totuși, într-unul din episoadele din volumul *C'est égal*, mai exact în nuvela*L'écrivain*, personajul alege să se izoleze pentru a putea scrie „opera vieții sale"[16]. El se crede un mare scriitor, chiar dacă încă nu a scris nimic. Efortul în van de a găsi un subiect suficient de bun, singurătatea și liniștea, îl determină să exclame într-un moment de disperare profundă: „Voi scrie tot, tot ceea ce se poate scrie", în timp ce alterego-ul său ripostează ironic: „De acord, băiete. Totul, dar nimic mai mult, bine?[17]. Această ultimă replică trimite întocmai la sloganul minimaliștilor „less is more", care, alături de grija scriitoarei pentru raportul dintre cuvânt și sens, constituie elementele identitare ale textului, ajutându-ne să susținem intenția sa minimalistă și apartenența la această categorie.

Limba, element de identitate și uneori de ideologie, reprezintă localizarea granițelor care, prin vivacitatea și mișcarea textului, tind să fie trecute. Într-o lume în care scriitoarea

---

[15] „Suntem așezați la masa din bucătărie cu foile noastre cu pătrățele, creioanele noastre și Marele Caiet. Suntem singuri. Unul dintre noi spune:
- Titlul compunerii tale este: „Sosirea la Bunica".
Celălalt spune:
- Titlul compunerii tale este: „Muncile noastre".
Ne apucăm de scris. Pentru a trata subiectul, avem la dispoziție două ore și două foi de hârtie. După două ore, schimbăm foile între noi, fiecare corectează greșelile de ortografie ale celuilalt cu ajutorul dicționarului și, în josul paginii, scrie: „Bine" sau „Insuficient". Dacă este „Insuficient", aruncăm compunerea în foc și încercăm să tratăm același subiect la ora următoare. Dacă este „Bine", putem să copiem compunerea în Marele Caiet.
Ca să hotărâm dacă este „Bine" sau „Insuficient", avem o regulă foarte simplă: compunerea trebuie să fie adevărată. *Trebuie să descriem ceea ce este, ceea ce vedem, ceea ce auzim, ceea ce facem* (...). *Cuvintele care definesc sentimentele sunt foarte vagi; e mai bine să evităm să le folosim și să ne mărginim la descrierea obiectelor, a ființelor omenești și a propriei persoane, adică la descrierea fidelă a faptelor*." (s.m.), în Agota Kristof, *Trilogia gemenilor...*, p. 34.

[16] Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 533.

[17] Traducerea mea după „J'écrirai tout, tout ce qu'on peut écrire" și „D'accord, fiston. Tout, mais pas plus, hein?"din Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, p. 533.

duce o luptă între limba maternă și limba *inamică*, scrisul înseamnă mersul interminabil destinat depășirii analfabetismului ideologic impus de handicapul lingvistic întâmpinat pe tărâmul salvator. Iată, deci, o primă opoziție între limbă și scris, scrisul devenind exprimabilul pe care limba nu îl putea exprima, aspect ce reiese și din mărturisirea solitudinii celui exilat: „Această limbă, nu eu am ales-o. Ea mi-a fost impusă de soartă, de hazard, de circumstanțe”[18]. Pentru Agota Kristof, scrisul este un paradox, un fel de dublă constrângere: ea și-l asumă la început ca necesitate, ca pe un angajament în lupta parcă pe viață și pe moarte, dar reprezintă, în același timp, un act sinucigaș din punct de vedere identitar. Într-o notă, aflăm: „Scrisul nu este o terapie. Dimpotrivă, am suferit și mai mult când am scris această carte. Scrisul nu mă ajută. E aproape sinucigaș. A scrie este cel mai greu lucru din lume. Și totuși, este singurul lucru care mă interesează. Și totuși, mă îmbolnăvește.”[19]. Observăm aici pactul somatografic a lui Gheorghe Crăciun, pact care, încercând să elibereze, în realitate, consumă și devorează prin însuși instrumentul său principal, limba. Explicația, pe lângă sentimentul de dezrădăcinare și de izolare, ține de ordinul experiențelor traumatizante ca rezultat al transgresării politicului și socialului în spațiul intim, personal, iar opera lui Agota Kristof, precum și a lui Aglaja Veteranyi sau a Hertei Müller stau mărturie în acest sens. Așa cum explică mecanismul Gheorghe Crăciun în *Pactul somatografic*, și la Agota Kristof, scrisul consumă, devorează, invadează, distruge, scriitura de exil fiind o monedă de schimb prea scumpă: nu doar destinatarul este inaccesibil sau absent, iar existența sa reală este constant pusă sub semnul întrebării, ca cea a lui Claus și Lucas, ci și modul de exprimare, scrisul, acesta fiind perceput aici ca nepotrivit și compromițător.

Există mai multe perspective de receptare a literaturii de exil privind din unghiul limbii actului scrierii. Pe de o parte, ea emană din registrul afectiv, dar se detașează de contextul literar adoptat sau auto-impus și, de aceea, funcționează ca un mijloc de comunicare neutru. Acest lucru se explică prin lipsa de implicare afectivă față de cultura străină și lipsa de identificare cu limba, dovadă natura traumatizantă a legăturii limbă-identitate. Evident, putem spune că scriitura minimalistă a lui Agota Kristof este o formă de autolegitimare față de conflictul dintre lumile simbolice lingvistic și tentația de a scoate în evidență identitatea incertă a exilatului, dar nu trebuie să fie neapărat vorba și de restituirea ordinii simbolice identitare. Este adevărat că scrisul este mijlocul preferat de exprimare a naratorului la Agota Kristof, în special în *Trilogie*, și, ca act enunțiativ, este marcat de dorința de sinceritate. Gemenii simt nevoia de „*a scrie* adevărul”, dar ceea ce ei *spun* este adesea departe de adevăr. Mărcile ficțiunii din textele scriitoarei de origine maghiară trimit într-un fel sau altul la scris, la simplul fapt de a scrie. În acest sens, elementele paratextuale ale *Trilogiei gemenilor* sunt exemplare pentru că, dacă titlul primului roman vorbește de la sine, celelalte două, *Dovada* și *A treia minciună*, sunt parafraze sinonimice ale „caietului”, ale unui manuscris care este „dovadă” în cel de-al doilea roman și „minciună” în cel de-al treilea. Ceea ce este scris, este inventat prin natura sa, deoarece cuvântul nu reflectă realitatea, ci o transformă.

Limba maternă devine pentru scriitorii din exil un factor care permite conștientizarea alterității și un refugiu în același timp (deci, călău și salvator deopotrivă) pentru regăsirea identității, asemenea unei busole pentru restabilirea echilibrului interior, altfel, ea rămânând numai limba reveriilor, a lumii viselor. Limba maternă sfârșește prin a fi cea „casnică”, în timp ce limba de exil, cea adoptată, este mijloc de adaptare la noua viață și instrument pentru mutația identitară, pentru că dialogul literar de la egal la egal se poate realiza numai prin

[18] Traducerea mead după: „Cette langue, je ne l’ai pas choisie. Elle m’a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances” din Agota Kristof, L*’Analphabète*..., p. 54.

[19] Traducerea mea după: „L’écriture n’est pas une thérapie. Au contraire, j’ai souffert encore plus d’écrire ce livre. L’écriture ne m’aide pas. C’est presque suicidaire. Écrire, c’est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant, c’est la seule chose qui m’intéresse. Et pourtant, elle me rend malade.” din Agota Kristof, *Romans, Nouvelles…*, p. 444.

cucerirea cetății idiomului „de adăpost", deci prin ruperea sau renunțarea, într-o oarecare măsură, la definiția identitară și resimțirea implicită a agresiunii noului mediu cultural *ales* – tot o opțiune, așadar; de aici, dezechilibrul: neputința exprimării sinelui, ci doar traducerea lui. Această luptă permanentă cu măștile culturale nu pare a fi una confortabilă, însă nici exprimarea a ceea ce nu e exprimabil în propria limbă și țară nu mai este posibilă, de unde motivul exilului și totodată al conflictului interior și identitar. În propriul mediu cultural, social, politic îți cenzurai limba, în timp ce în noul mediu pe care l-ai adoptat și care vrei să te adopte, aparent salvator, limba te cenzurează pe tine.

Pentru personajele scriitorilor din exil, precum și pentru întreaga generație de exilați, exilul este, înainte de toate, catastrofa comunicativă și căutarea disperată de mijloace de restabilire a legăturilor cu lumea. Problema sincerității, importantă pentru minimalismul kristofian, de exemplu, aduce în discuție o serie de strategii narative, printre care destabilizarea instanței narative, apărută nu numai din cauza alternării dintre „noi", „eu" și „el", ci și din respingerea permanentă a faptelor relatate, proclamarea de declarații contradictorii și jocul de perturbare a coerenței semantice a narațiunii. În *Dovada,* prezența la începutul romanului a unor detalii deja cunoscute cititorului creează iluzia continuării aceleiași povești. Chiar dacă întâlnim din nou preotul, este reamintită Bunica sau moartea tragică a Mamei și a surorii mai mici, totuși, Lucas pare să fie singurul care mai știe de existența lui Claus. Chiar și preotul, care în *Marele caiet* se adresează amândurora, surprinzătorului „noi", nu menționează și nu vorbește nicio clipă despre măcar existența celui de-al doilea frate. Exemplul ne ajută să facem referire în acest punct al discuției la conceptul de *narator incert*[20], pentru că intențiile subiectului sunt ambivalente, nu este sigur la ce se referă, identitatea sa este vagă, deoarece, declarându-și dorința de a fi sincer și de a scrie doar adevărul, el se joacă cu cititorul, dezorientându-l. Destabilizarea instanței narative, care face trimitere la figura copilului, a nebunului și a mincinosului, ne trimite cu gândul la ideea că în realitatea ficțională nu există un adevăr unic sau unilateral (în niciun caz pornind dintr-o singură voce) și la remarca lui Philippe Gasparini cu privire la apariția identității incerte prin reflectarea lui „eu" și a lui „el", dovadă a unui refuz ce se poate observa din scrisul neutru, simplu, natural, sincer și obiectiv[21] dar, în același timp, și căutarea unei obiectivități superioare. Fiind mereu pusă sub semnul întrebării, identitatea instabilă a eu-lui narator (identificabilă și în eu-l scriitor), împiedică cititorul să cedeze ambelor tipuri de iluzii, referențială și ficțională.

Problema sincerității este rezolvată la nivel de discurs literar prin dubla negare: viziunea pragmatică principală a actului ficțional, aceea de a crea o lume inventată, este demistificată prin recunoașterea naturii sale ficționale. Naratorul, mărturisind explicit sau implicit că povestea relatată nu este decât o minciună, o fabulație, este pe cale de a trăi momentul sincerității față de cititorul său[22]. Din această perspectivă, scrierile au în vedere problema sincerității nu numai în interiorul textului ficțional, ci și în cadrul general al enunțării. Subiectul enunțării sale poate fi cu adevărat sincer până la capăt, ținând cont de faptul că identitatea sa nu este niciodată unitară, cuvântul său fiind condiționat de inconștient,

[20] Conceptul de narator incert este introdus de Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction, 2nd Edition*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983).
[21] Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Editura „Seuil", Paris, 2004, p. 157.
[22] Într-un interviu cu Philippe Savary, Agota Kristof subliniază importanța strategiei sale narative: „Am vrut să arăt că *Marele caiet* a fost o minciună. Lucas nu a trăit la bunica lui cu fratele său geamăn. Înfrumusețarea a însemnat refuzul de a descrie această singurătate, prin inventarea unei vieți în doi, în care realizarea de sine era posibilă." (Traducerea mea după: „J'ai voulu montrer que *Le Grand Cahier* était un mensonge. Lucas n'a pas vécu chez grand-mère avec son frère jumeau.L'embellissement, c'était refuser de décrire cette solitude, en inventant une vie à deux, dans laquelle la réalisation de soi était possible." din Philippe Savary, *Le Troisième mensonge d'Agota Kristof*, în „*Le Matricule des Anges"*, nr. 14 nov. 1995 – ian. 1996.)

prin apartenența lingvistică, culturală, ideologică, precum și prin implicarea în mai multe practici discursive.

Pe baza caracteristicilor enunțiative și a codurilor narative observate, putem afirma că individul, „exilat" de limba sa, deplasat din punctul de vedere al limbii, se refugiază în scris. Vocabularul exilului este vizibil articulat de scriitor, câmpul semantic al durerii fiind cel mai prezent și care răzbate cel mai puternic, ironia și umorul venind să salveze textul de la patetism. Așadar, salvarea vine prin persiflarea durerii și prin terapia umorului, fie el și negru. Reușita constă în crearea unei limbi în limbă, o enclavă personală altfel spus, dar una exprimabilă, construită cu tehnici dintre cele mai inedite: contradicții, spații libere, liniște, citări indirecte introduse ironic și tragic, în același timp, prezența oniricului sau urmele limbii materne din tușa lirică împrumutată discursului. De asemenea, putem identifica grotescul, rezultat din amestecul de genuri și din umorul negru, „prezența simultană a ceea ce stârnește râsul cu ceea ce este incompatibil cu râsul[23].

Revenind la categoria estetică, deoarece conceptul de scriitură minimalistă implică un act de alegere, de implicare, mai curând moral sau politic, decât emoțional, vom opta în favoarea lui, cu atât mai mult cu cât poetica discursului scriitoarei maghiare, prin ansamblul de coduri narative, cuprinde strategii importante ale esteticii minimaliste. Astfel, pe lângă sintaxa repetitivă, apar figuri ale imaginarului, apărute repetitiv și acestea: despărțirea de familie, părăsirea casei – sanctuar al armoniei copilului și simbol al inocenței răpite, pierderea confortului cultural sau a posibilității exprimării în limba maternă („analfabetismul" resimțit din cauza experienței exilului). Relațiile subversive și contradictorii dintre limba maternă și limba străină se reflectă și în relațiile familiale caracterizate prin instabilitate, imaginea mamei fiind cea de la care pornește amenințarea percepută de copii. Acest sentiment de nesiguranță este declanșat de dezechilibrul legăturii dintre imaginea mamei și limba maternă, renunțarea forțată a folosirii limbii materne fiind văzută ca o abandonare și având consecințele simbolice literare ale unei „ultime suflări", deci ale morții. Rezultatul exilării limbii materne, al cărei preț este sentimentul de singurătate și alienare, se observă în maturitatea scriiturii, în procesul continuu de devenire a scriitorului.

Metamorfoza traumei exilului, produsă de constrângerile impuse de Istorie, scoate la lumină o nouă identitate artistică, o identitate a discursului și a limbajului, un stil prin care descoperim scriitura unei identități umane:

Indiferent de rafinamentul său, stilul are întotdeauna ceva brut: el este o formă fără destinaţie, este produsul unui impuls, nu al unei intenţii; este aidoma unei dimensiuni verticale şi solitare a gândirii. Referinţele sale sunt la nivelul unei biologii şi ale unui trecut, nu ale unei Istorii: el este *chestia* scriitorului, splendoarea şi închisoarea sa; singurătatea sa.[24], în timp ce, sub semnul Istoriei, „scriitura rămâne impregnată cu amintirea utilizărilor sale anterioare, întrucât limbajul nu este niciodată inocent: cuvintele au o memorie secundă ce se prelungeşte în mod misterios în mijlocul noilor semnificaţii. Scriitura este chiar acest compromis între o libertate şi o amintire; ea este această libertate ce îşi aminteşte; şi care nu este libertate decât în gestul alegerii; şi care, în plus, deja nu se mai află în durata sa.[25]

Cuvintele lui Roland Barthes ne ajută să surprindem, astfel, reușita acestei voci care a supraviețuit literar prin forța descoperită în condei.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gustave, *Poetica spațiului*, Pitești, Editura „Paralela 45", 2003.

[23]Rennie Yotova, *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Editura „Infolio", 2011, p. 45.
[24] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere de Al. Cistelecan, Chișinău, Editura „Cartier", 2006, p. 13.
[25]*Ibidem*, p. 17.

Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere de Al. Cistelecan, Chișinău, Editura „Cartier", 2006.
Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 2nd Edition, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983.
Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Editura „Seuil", 2004.
Kristof, Agota, *L'analphabète*, Geneva, Editura „Zoé", 2004.
Kristof, Agota, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
Kristof, Agota, *Trilogia gemenilor. Marele caiet. Dovada. A treia minciună*, traducere de Aliza Ardeleanu, București, Editura „Trei", 2006.
Petitpierre, Valérie, *D'un exil l'autre: Les détours de l'écriture dans la trilogie d'Agota Kristof*, Geneva, Editura „Zoé", 2000.
Savary, Philippe, *Le Troisième mensonge d'Agota Kristof*, în „Le Matricule des Anges", nr. 14, nov. 1995 – ian. 1996.
Yotova, Rennie, *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Editura „Infolio", 2011.

USING THE OBJECTS. AUTHENTICITY AND TEXTUALISM IN VIOREL MARINEASA'S PROSE

Snejana Ung
PhD Student, West University of Timişoara

Abstract:The aim of this paper is to analyze the manner in which two features of Romanian prose written in 1980s – authenticity and textualism – are reproduced in Viorel Marineasa's short stories. I will focus on Unelte, arme, instrumente (I) / Tools, weapons, instruments (I) and Unelte, arme, instrumente (II) / Tools, weapons, instruments (II). Starting from this textual framework, I will show that authenticity and textualism are reproduced through objects in both texts. The first part of the paper is based on a discussion of some key-concepts, such as authenticity and textualism. I will show for a start that the use of objects for outlining the characters and space contributes to the configuration of a textual micro-reality, which confirms the presence of authenticity. Hereinafter, I am going to insist on two textual mechanisms that are found in the short stories: fragmentation and intertextuality, both of them having an object as a starting point. Analyzing the manner in which the same or different objects reflect authenticity and textualism will show that these features cannot be studied distinctively; they coexist and influence each other.

Keywords: authenticity, micro-reality, objects, short story, textualism

Discuțiile asupra optzecismului antrenează întreaga generație de scriitori formați în acest deceniu într-un continuu joc al constrastelor. Dacă unii teoreticieni și critici literari subliniază faptul că apariția unei conștiințe a postmodernismului este anterioară optzecismului[1], pentru alții apariția generației '80 coincide cu intrarea literaturii române în postmodernism[2]. Asemenea poziționări sunt recognoscibile și la un alt nivel. Similar, deși prozatorii optzeciști sunt „diverși și versatili"[3], ei prezintă, dincolo de notele particulare, trăsături comune. În acest sens, un demers ce vizează mai degrabă aducerea la un numitor comun a operelor optzeciste este cel întreprins de Adrian Oțoiu în *Trafic de frontieră. Proza generației '80.* Urmărind să identifice „invariantele de profunzime"[4] ale prozei optzeciste, Oțoiu semnalează existența a două coordonate: autenticitatea și textualismul[5]. O precizare se cere însă făcută: actualizarea uneia dintre invariante nu o exclude pe cealaltă. Altfel spus, textualismul și autenticitatea coexistă, ele dând naștere acelei „polarizări a textului narativ"[6] despre care vorbește Ion Bogdan Lefter. În acest context, stabilirea celor două constante ca factori comuni ai prozei optzeciste, iar mai apoi identificarea acestora în proza unui scriitor ar coincide cu înscrierea justificată a scriitorului în rândul optzeciștilor.

Având în vedere delimitările operate de Adrian Oțoiu, voi urmări în lucrarea de față să arăt că textualismul și autenticitatea coexistă și se află într-o relație de interdependență și în

[1] Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii*, ediția a II-a, București, Cartea Românească, 2008, p. 99.
În lucrarea amintită, Carmen Mușat susține că, de fapt, conștiința postmodernismului se afirmă pentru prima dată prin Școala de la Tîrgoviște.
[2] Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei", în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1999, p. 222.
[3] Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Humanitas, 1999, p. 404.
[4] Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, vol. I, Pitești, Paralela 45, 2000, p. 9.
[5] *Ibidem*.
[6] Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei", în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*,p. 224.

proza scurtă a lui Viorel Marineasa. În acest scop, mă voi opri asupra textelor *Unelte, arme, instrumente (I)* și *Unelte, arme, instrumente (II)*, texte în care recurența obiectualului trasează coordonatele celor două invariante ale prozei optzeciste. Înainte însă de a trece la prezentarea manierei în care recuzita obiectelor reflectă cele două fațete, găsesc necesară o succintă discuție despre modul în care sunt înțelese autenticitatea și textualismul.

În ceea ce privește autenticitatea, înțelesul care interesează în prezentul demers este, într-o primă fază, cel de explorare a cotidianului. Tocmai de aceea, conceptul ce pare a fi mai potrivit contextului dat e cel de microrealism[7]. Radiografierea existenței cotidiene devine astfel una dintre preocupările prozatorului optzecist, acesta fiind preocupat de „transcrierea realității", proces ce implică atenția pentru naturalețea dialogurilor, predilecția pentru teme precum banalitatea cotidianului și conturarea unor personaje și spații marginale. Perpetua încercare de redare a „realității" face însă din autenticitate o convenție literară[8]. Se recurge așadar în procesul de radiografiere a imediatului la folosirea unor tehnici narative[9]. În comparație cu autenticitatea care, așa cum am văzut, presupune și inginerie textuală, microrealismul trimite (prin însăși denumirea lui) într-o mai mare măsură, dar nu exclusiv, la surprinderea existenței imediate. Tocmai din acest motiv voi avea în vedere în lucrarea de față mai degrabă noțiunea de microrealism decât cea de autenticitate.

Odată semnalată această delimitare de natură conceptuală, mai rămâne de discutat cea de-a doua noțiune vizată în prezentul demers: textualismul. Conform lui Gheorghe Iova, textualismul reflectă, la o primă vedere, „referirea la text în text"[10]. Bazându-se pe articolul prozatorului optzecist, Adrian Oțoiu inventariază o sumă de trăsături ale acestei invariabile a prozei optzeciste: autoreferențialitate, caracter metatextual, intertextualitate, fragmentarism[11]. Multitudinea de procedee tehnice nu reprezintă singura accepțiune a conceptului de textualism, acesta reprezentând totodată și „un mod de a emula realul, asimilându-i structurile în text"[12]. Se observă încă o dată că textualismul și autenticitatea se află într-o relație de interdependență, fiecare dintre cele două constante trimițând într-o anumită măsură la cealaltă.

Pornind de la aceste accepțiuni ale celor două noțiuni recurente în proza optzecistă, voi trece la prezentarea modului în care obiectele servesc drept instrumente de redare deopotrivă a autenticității și a textualismului în proza scurtă a lui Viorel Marineasa.

Așa cum am văzut, explorarea existenței cotidiene reprezintă scopul prim al autenticității. O redare panoramică a cotidianului nu este însă posibilă în proza scurtă, iar aceasta din rațiuni ce țin strict de dimensiunea textelor. Se ajunge astfel la necesitatea surprinderii unor secvențe ale cotidianului. Referindu-mă la *Unelte, arme, instrumente (I)* și *Unelte, arme, instrumente (II)*, precizez că predilecția pentru surprinderea imediatului reiese întâi de toate din maniera în care sunt conturate personajele. Ceea ce contribuie la naturalețea transpunerii lor în text sunt, după cum ziceam adineaori, obiectele.

Dincolo de funcționalitatea lor primă, uneltele, armele și instrumentele au și rol de etichetă. Altfel spus, se remarcă un soi de utilizare reciprocă: pe de o parte, personajele folosesc obiectele, iar pe de altă parte, obiectele sunt cele care definesc personajele. Etichetarea personajelor prin intermediul obiectelor constituie unul din mecanismele prin care sunt redate personajele din *Unelte, arme, instrumente (I)*. Lipsite de nume, personajele din textul de față sunt recognoscibile prin obiectul care le însoțește. E vorba, în fond, de un bărbat cu coasa, de unul cu târnăcopul și de o femeie cu praștia. Dacă la o primă vedere o asemenea observație pare nejustificată, lucrurile se schimbă substanțial atunci când se are în vedere

[7] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 411.
[8] Gheorghe Crăciun, „Autenticitatea ca metodă de lucru", în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 267.
[9] Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei", în Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, p. 228.
[10] Gheorghe Iova, „Despre text", în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 292.
[11] Adrian Oțoiu, *op. cit.*, p. 15.
[12] *Ibidem*, p. 18.

locul pe care etichetările le au în structura textului: ele apar fie la începutul, fie la sfârșitul fragmentelor. Ilustrativ în acest sens e chiar începutul textului: „Cazurile se înmulțeau. Când îl văzu pe primul intrând cu coasa în restaurant își zise că a depășit măsura”[13]. Privit din perspectiva relației obiect-subiect, actul de catalogare a personajelor prin intermediul așa-numitelor obiecte-etichetă permite sesizarea faptului că obiectele devin, așa cum menționează Jean Baudrillard, „actorii unui proces global în care omul e doar un rol – sau un spectator”[14]. Autenticitatea personajelor nu ține însă doar de simpla etichetare, ci presupune focalizarea atenției și asupra selectării obiectelor. Cele trei unelte reflectă similitudinile dintre personaje și le înscriu în aceeași categorie socială. Bărbatul cu coasa, cel cu tânărcopul și femeia cu praștia reprezintă, de fapt, imagini ale unor tipuri de oameni desprinse din „mediile sociale marginale și subterane”[15].

Se ajunge astfel la semnalarea faptului că pe lângă folosirea lor drept marcă identitară, coasa, târnăcopul și praștia ancorează personajele într-un spațiu specific. Toate aceste trei obiecte înscriu practic personajele într-un spațiu, la rându-i, marginal și decadent. Ele își petrec vremea pe stradă, în birturi sau în restaurante, loc în care „își mănâncă grătarul + cartofii ca-n filme, dar cu mici hăpăieli autohtone, insuficient mascate”[16]. Acest melanj spațial poate fi sintetizat, *grosso modo*, în imaginea unui urbanism degradant, anost și periferic, susținând astfel ideea conform căreia „marginalitatea personajelor se consumă în decoruri la fel de marginale”[17]. Uzând de conceptul înaintat de Mircea Cărtărescu, aș putea spune că obiectele ce definesc deopotrivă spațiul și personajele reflectă în plan textual o microrealitate.

Rămânând la personaje, trebuie menționat că *Unelte, arme, instrumente (I)* aduce uneori în prim-plan imagini detaliate ale acestora. Un exemplu în acest sens este descrierea omului cu târnăcopul: „În loc de cap, o măciulie cu pălăriuță de oșan. Cravată (roșie) cu buline (albe). Costumul – din tergal confuz, luat – bineînțeles – de gata. Pantalonii scoboară cu un suspect dichis direct în cizmele de cauciuc. Târnăcopul se lăfăie pe umăr; o vagă sclipire de ulei”[18]. Ceea ce se remarcă în secvența citată este predilecția pentru folosirea grotescului ca modalitate de creionare a personajelor. Aducerea laolaltă a unor articole de îmbrăcăminte diverse, chiar antitetice (costumului și cravatei i se adaugă cizmele de cauciuc și târnăcopul) conturează o imagine mai mult decât stranie. Râsul iscat de bizara garderobă trimite mai degrabă la imposibilitatea de a întâlni în realitate un astfel de om decât de a crea impresia că acesta ar reprezenta în plan textual o parte a microrealității.

Vizibil în acest text, recursul la grotesc devine mai pregnant în *Unelte, arme, instrumente (II)*. Aici, selecția obiectelor prin intermediul cărora se urmărește creionarea unor personaje „autentice”, „microrealiste” determină o schimbare de paradigmă. Mai precis, prelucrarea textuală a personajelor dobândește o mai mare vizibilitate. Cu toate acestea, trebuie remarcat faptul că tot acest joc cu textul nu este, așa cum menționează Oțoiu, „un joc facil”[19], ci reprezintă și o modalitate de a reda realul. Așa se face că aparenta senzație de neapartenență a personajelor la o microrealitate este subminată treptat în acest de-al doilea text. Semnalez astfel faptul că impresia inițială de stranietate a personajelor e generată de extrema lor marginalitate. Păduraru (numit și Mowgli) împreună cu familia sa provin „de undeva de la margine, din pădurime”[20]. Având în vedere acest detaliu, comportamentul și înfățișarea lor devin justificabile. Spre exemplu, mama avea cizme de cauciuc și o „cotrânță

[13] Viorel Marineasa, *Unelte, arme, instrumente*, București, Cartea Românească, 1992, p. 73.
[14] Jean Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Echinox, 1996, p. 37.
[15] Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 412.
[16] Viorel Marineasa, *op.cit.*, p. 79.
[17] Adrian Oțoiu, *op. cit.*, p. 51.
[18] Viorel Marineasa, *op. cit.*, p. 75.
[19] Adrian Oțoiu, *op. cit.*, p. 15.
[20] Viorel Marineasa, *op. cit.*, p. 80.

improvizată dintr-o pătură”[21], iar tatăl „când îl apucau mandulele își înfășura gâtul cu legături nemaivăzute, desigur soioase, gângăvea atunci și mai mult; umbla cu un borcan cu miere în loc de călimară”[22]. Se poate observa că, la fel ca în *Unelte, arme, instrumente (I)*,și aici o seamă de obiecte sunt folosite în conturarea personajelor, în așa fel încât acestea să pară a fi preluate din „realitate”.

Am văzut în rândurile de mai sus că personajele din *Unelte, arme, instrumente (I)* și *Unelte, arme, instrumente (II)* par a fi desprinse din realitatea extratextuală. Mai mult, în creionarea lor un rol însemnat îl au obiectele. Privind lucrurile îndeaproape, se poate spune că atenta utilizare a obiectualului e cea care creează acest efect de real. Apelul la recuzita obiectelor reprezintă totodată și o strategie de construcție, aspect vizibil prin alegerea obiectelor, plasarea lor în momente-cheie ale narațiunii, folosirea lor drept etichete, precum și capacitatea acestora de a contribui la un soi de cartografiere a spațiului în care sunt situate personajele. Cu alte cuvinte, microrealismul nu este privat de utilizarea unor practici textuale. Dimpotrivă, efectul de real e obținut, printre altele, cu ajutorul unor procedee narative.

Se ajunge inevitabil la cea de-a doua invariabilă a prozei optzeciste: textualismul. Dintre trăsăturile inventariate de Adrian Oțoiu cele care interesează în lucrarea de față sunt fragmentarismul și intertextualitatea. Asemenea microrealismului, textualismul e redat în proza scurtă a lui Viorel Marineasa și prin intermediul obiectelor. Practic, maniera în care autorul folosește obiectele face din acestea procedee narative.

Revin astfel la *Unelte, arme, instrumente (I)* pentru a vedea că târnăcopul, coasa și praștia sunt, pe lângă obiecte-etichetă, și mărci ale fragmentarității textului. Altfel spus, cele cinci părți ce alcătuiesc textul de față au în prim-plan exclusiv unul dintre obiectele amintite: un fragment e construit în jurul omului cu târnăcopul, altul în jurul femeii cu praștia și așa mai departe. Tot astfel, trecerile de la un fragment la altul stau sub semnul obiectualului. Așa cum aminteam atunci când discutam despre autenticitate, obiectele sunt introduse sau amintite în momente-cheie ale narațiunii. Începutul unei secvențe narative mizează pe menționarea obiectului ce urmează a constitui nucleul epic, iar sfârșitul unui fragment aduce uneori în discuție un obiect care va apărea ulterior în narațiune. De pildă, sfârșitul primei părți presupune anticiparea „poveștii” din partea a treia, poveste în care personajul central e reprezentat de omul cu târnăcopul: „Acolo (era zi de duminică), pe negândite, apăru cel cu târnăcopul”[23].

Chiar dacă într-o măsură mai mică, fragmentaritatea cunoaște în textul de față și alte moduri de redare. Unul dintre acestea este decupajul cinematografic: „Filmez de sus – doar câinii care ne latră și casa-cazarmă, într-o rână pregătindu-și maidanul (de luptă)”[24]. O altă modalitate de marcare a fragmentarității are în vedere adăugarea unor detalii obiectelor, locurilor sau personajelor descrise. Un exemplu în acest sens poate fi identificat în chiar decupajul amintit anterior. În această secvență, menționarea maidanului este succedată de adăugarea unor informații suplimentare despre acesta. Precizarea în paranteză a unor trăsături ale obiectelor nu face altceva decât să genereze o dublă posibilitate de lectură și, paradoxal sau nu, să demaște practicile textuale utilizate în redarea autenticității.

„Conștientizarea *acută* [subl. n.] a artificialității prozei”[25] este definitorie celui de-al doilea text discutat în lucrarea de față. În acest text artificialul frapează încă de la început, atunci când sunt enumerate o serie de instrumente asemănătoare obiectelor imposibile ale lui Carelman: „*Furculița-lasou. Ceasul-bombardă. Mașina de tuns cu bombă atomică* etc.”[26].

[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem*, p. 73.
[24] *Ibidem*, p. 74.
[25] Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei”, în Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 228.
[26] Viorel Marineasa, *op. cit.*, p. 80.

Stadiu premergător al artificializării, numirea obiectelor e succedată de o dublă fragmentare. Dacă prima segmentare e generată de focalizarea asupra unui obiect sau personaj, cea de-a doua presupune întreruperea epicului prin inserția unor articole de dicționar. Iată, de exemplu, cum e definit ceasul-bombardă:

/*Ceasul-bombardă*. Var.: ornicul-canon, pendula-balimez. Date despre creator: disjuncție a personalității, statu quo hipnagogic, decupaj ferm al stării buimace. Caseta tehnică: segment avertizor 5 – 30%; tensiuni pe muchea realului 75 – 50%; resorbite explozii 8 – 8%; pigmentări de tranziție 2 – 1%; capricii rigide 9 – 10%; vulnerabilitate la succes 1%; distorsiuni temporale – întâmplător, imprevizibil; copleșitoare intruziuni ale miraculosului și terifiantului. Mod de combatere: instituționalizarea[27].

În esență, descrierea obiectelor urmărește mai mereu același tipar. Există însă și situații în care anumite instrumente sunt private de o punere în dicționar, aspect cauzat de faptul că „nu se știe cum funcționează și la ce folosesc”[28]. În această categorie a nedefinirii se înscriu obiecte precum „buzduganul-țesală”, „ghilotina-periscop”, „suveica-angoasă” și „memoria-girofar”.

O a treia categorie de obiecte aduce cu sine și un alt tip de personaj: „declasatul voluntar”[29]. Inventatorul lunetei-rachetă-lanțetă-bumerang (instrument folosit în intervenții chirurgicale la distanță) e prezentat în timpul stagiului său la țară, acolo unde colecționează diverse lucruri. De remarcat e faptul că prezentarea așa-zisei colecții mută accentul de pe simpla inginerie textuală pe încercarea de redare a autenticității. O privire asupra obiectelor colecționate de acest personaj se va dovedi lămuritoare în acest sens. Amintesc astfel că printre lucrurile pe care inventatorul le-a adunat se numără suveici, leagăne, oale, streazuri și publicații țărănești. Toate aceste obiecte nu fac altceva decât să plaseze personajul într-un spațiu care să corespundă celui „autentic”, „real”. Încercarea de redare a microrealității merge mai departe decât atât, presupunând totodată transcrierea unor cântece populare: „Ciudă, ciudă cu necaz/ Dă cu nasu-n streaz./ Ciudă, ciudă cu mâine/ Dă cu nasu-n scârnăvie”[30].

Aparent încadrată greșit în structura lucrării, referirea la autenticitate reflectă ideea conform căreia în redarea existenței cotidiene prozatorul optzecist apelează la o serie de procedee narative. Efectul de autenticitate e generat în cazul de față tot de fragmentaritate, inserția în sine a cântecului în imediata inventariere a obiectelor colecționate creând senzația unei rupturi în desfășurarea narațiunii. De fapt, la fel se întâmplă cu întregul material narativ. Privite global, articolele de dicționar, dimpreună cu scurtele secvențe epice fac din *Unelte, arme, instrumente (II)* un joc de puzzle[31], înțelegând prin acesta un amalgam de procedee narative al căror efect e de a creiona o imagine a microrealității. Odată ajunși în acest punct, găsesc necesară revenirea la zonele de intersectare dintre textualism și autenticitate pentru a vedea că, în fond, granițele dintre cele două invariabile ale prozei optzeciste sunt fluide. Așa se face că practicile textuale de tip *tel-quel*-ist „sunt recondiționate într-un punct esențial, nemaifiind folosite pentru a produce o proză a prozei ci – conservându-li-se și caracteristicile metatextuale – o proză a existenței”[32].

Cealaltă trăsătură a textualismului asupra căreia urmează să îmi îndrept atenția este intertextualitatea. Deși redată sumar în *Unelte, arme, instrumente (II)*, intertextualitatea trebuie avută în vedere întâi de toate datorită faptului că trimite tocmai la miza lucrării de față: sesizarea manierei în care obiectele reflectă autenticitatea și textualismul. Nuanțând lucrurile, se poate spune că intertextualitatea se referă în textul vizat la articolele de dicționar, articole

[27] *Ibidem*, p. 84.
[28] *Ibidem*, p. 85.
[29] Adrian Oțoiu, *op. cit.*, p. 51.
[30] Viorel Marineasa, *op. cit.*, p. 85.
[31] Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei”, în Gheorghe Crăciun *op. cit.*, p. 229.
[32] *Ibidem*.

ce constituie definiții detaliate ale bizarelor obiecte ce apar în acest text. Urmărirea punctuală a felului în care intrările de dicționar sunt configurate determină semnalarea unor similitudini între aceste articole și cele din *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu, înscriind astfel demersul lui Viorel Marineasa într-un joc intertextual. Revin asfel la definiția transcrisă în rândurile de mai sus a ceasului-bombardă pentru a vedea că stranietatea descrierii nu este singulară, ci e recognoscibilă și la autorul Școlii de la Tîrgoviște: „ERVANT (Nume armean.) Miriapod făcând lungi călătorii în Europa de Vest și America, păstrând întotdeauna un picior în Bd. Filantropiei”[33].

În concluzie, se poate spune că obiectele din proza scurtă a lui Viorel Marineasa reprezintă fără doar și poate mecanismele prime de redare deopotrivă a autenticității și a textualismului. Am remarcat în paginile anterioare că eșafodajul obiectual din *Unelte, arme, instrumente (I)* și *Unelte, arme, instrumente (II)* are o multiplă funcționalitate: contribuie la conturarea personajelor, a spațiului, devine o marcă a fragmentarității textului, dar și un factor identificat în jocurile intertextuale. Mai mult decât atât, am văzut că în demersul de față nu am putut delimita net autenticitatea de textualism și textualismul de autenticitate. Dimpotrivă, discuția asupra uneia dintre invariante s-a deplasat nu de puține ori asupra celeilalte. Pe scurt, urmărirea manierei în care obiectualul ilustrează autenticitatea sau textualismul a condus la sesizarea faptului că și în cele două texte semnate de Viorel Marineasa aceste două invariante ale prozei optzeciste nu doar coexistă, ci se și influențează reciproc. Fără pretenții de ierarhizări, reierarhizări sau încadrări generaționiste, aș putea spune că prezența textualismului și a autenticității în proza scurtă a lui Viorel Marineasa confirmă încă o dată încadrarea acestui scriitor în rândul prozatorilor optzeciști.

BIBLIOGRAPHY

Baudrillard, Jean, *Sistemul obiectelor*, traducere și postfață de Horia Lazăr, Cluj, Editura Echinox, 1996.
Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Humanitas, 1999.
Gheorghe Crăciun (coord.), *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1999.
Marineasa, Viorel, *Unelte, arme, instrumente*, București, Cartea Românească, 1992.
Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, ediția a II-a, București, Cartea Românească, 2008.
Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației ’80*, Pitești, Paralela 45, 2000.
Simionescu, Mircea Horia, *Dicționar onomastic*, ediția a II-a, întregită cu volumul *Jumătate plus unu* și o prefață a autorului, București, Editura Allfa, 2000.

[33] Mircea Horia Simionescu, *Dicționar onomastic*, ediția a II-a, întregită cu volumul *Jumătate plus unu* și o prefață a autorului, București, Editura Allfa, 2000.

EMIL ISAC – LITERARY INNOVATOR EVEN SINCE THE BEGINNINGS

Violeta-Luminița Șipoș
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Emil Isac is an authentic Transylvanian poet, an active member of many literary societies, Theatre Inspector and an editor for many literary newspapers and magazines of that time. He wrote poetry, poems in prose and theatre. He played a very important role in Transylvania (Ardeal) poetry and not only, he was a journalist who became a real expert in the creation of public opinion who transmits his ideas at that time to the members of society, sharing a real part of his life experience. The son of dr. Aurel Isac, the famous member of ,,Memorandum" movement, who studied in Vienna where he knew Mihai Eminescu, Emil Isac continued the family tradition and he fought for the national Romanian's rights.

Keywords: poetry, modernism, symbolism, innovator, militant spirit.

Trăind într-o vreme nu tocmai propice afirmării în literatură, deoarece majoritatea literaţilor se loveau de barierele oficialităţilor care-i împingeau la obişnuitul compromis, Emil Isac a ales calea care desigur contravenea standardelor ,,legale" creându-şi drum în literatură ,,doar cu arma talentului şi a încrederii sale statornice în triumful idealurilor înaintate ale umanităţii"[1]. Trebuie precizat că Emil Isac renunţă la canoanele poeţilor clasici care şi-au făcut ucenicia literară în Germania şi Austro-Ungaria şi ne întâmpină cu o poetică nouă pledând pentru o poezie modernă. Versul lui Emil Isac nu este supus regulilor gândite şi regândite de dinainte, nu au o idee centrală sau un sentiment aparte. Versul lui se opreşte brusc când nu te aştepţi şi se repetă acolo unde crede că este cazul pentru a da o notă aparte culorii epocii. Emil Isac îşi ia libertatea de a fi nepăsător la tendinţele literaturii vremii şi evadează din spaţiul tradiţionalist devenind un modern desăvârşit. Format de şcoala franceză, Emil Isac cunoaşte, datorită acestei influenţe sensul real al libertăţii, lucru care îl face superior celorlalţi poeţi ardeleni. El vrea altceva şi are curajul să o recunoască cu fermitate, întorcându-se în ţară cu o perspectivă modernă. Opera lui Emil Isac e greu de prins într-o formulă literară sigură. Se pot identifica mai multe direcţii în mişcarea literară a artistului, mai multe trăsături cu caracter mai general, dar doar o singură formulă estetică care să-l definească în totalitate, e greu de găsit. Emil Isac a fost prins într-o epocă aşezată la confluenţa dintre mai multe curente literare, el aşezându-se în tabăra moderniştilor şi a simboliştilor, dar şi la interferenţa altor şcoli şi orientări literare. Vrea ca omenirea să meargă pe calea progresului. Poeziile sale sunt aservite simţului realist pe care le-a combinat cu un spirit critic pe măsură. Posesor al unui cumul de ,,impresii şi senzaţii moderne", poetul se diferenţiază de ceilalţi poeţi ai vremii şi loveşte în epigonii eminescieni care au ajuns în faza de sterilitate şi dulcegărie, a căror versuri trădau artificialitatea. Poetica lui Emil Isac are un conţinut viu tocmai prin faptul că poetul s-a identificat cu întregul popor şi a scris despre durerile acestuia. Emil Isac nu se complace să facă descrieri pastelate, nici nu cântă în lirica sa propriile lui dureri şi nici nu foloseşte subiecte vagi şi interpretabile. El spune direct ceea ce are de spus şi răspunde cu promptitudine la problemele vieţii, limbajul lui este dinamic şi sugestiv. Nicăieri în lirica sa nu-l găsim să ocolească adevărul. Pentru el poezia nu este un mijloc de delectare pentru că nu este timp de aşa ceva, vremurile nu o permit. Pentru el poezia este un mijloc de comunicare cu oamenii, un mijloc prin care ia atitudine şi acţionează în

[1] Leon Baconsky – *Marginalii. Critice şi istorico-literare*, Editura pentru Literatură, 1968, p. 296.

consecinţă. Crezul său conţine tensiunea acelor vremuri, el este poetul-cetăţean care se implică activ în problemele oamenilor.

S-a izolat de oficialităţile literare care erau aservite oficialităţilor politice şi a trăit în mijlocul problemelor reale cu care se confrunta mult iubitul său Ardeal. A urât lumea politicienilor şi l-a numit pe politicianul contemporan ,,fudul ca o capră", însă leneş să muncească şi ,,sprinten în minciuni". Atacând lumea rău alcătuită în care era nevoit să trăiască, aceasta, la rândul ei, nu putea să-i fie decât ostilă poetului. Strigătele lui de durere şi de revoltă aruncă masca purtată de oficialităţi, arătându-i adevărata urâţenie, e firesc prin urmare ca această poziţie a sa să atragă după sine refuzul, acesta este marginalizat şi nu i se acordă importanţa cuvenită. Emil Isac reprezintă un exemplu pentru îndrumarea pe care a încercat să o dea literaturii noastre de la începutul secolului al XX-lea.

Emil Isac poartă marca unei personalităţi vii şi neliniştite, manifestând respect şi simpatie pentru ,,mulţime", pentru oamenii obişnuiţi, poporul de rând cu care vine în contact. E de reţinut că Emil Isac nu şi-a cântat propriile dureri, poezia lui este una socială. Prezintă atât în poezie, poeme în proză, teatru, cât mai ales în articole suferinţele poporului român care era exploatat şi care trăia în mizeria cea mai cumplită. Emil Isac îşi dă seama de pericolul la care sunt supuşi atât orăşenii, cât şi ţăranii, vede pericolul deznaţionalizării şi pericolul de a ajunge la starea cea mai jalnică, cea de proletariat. Este un înaintemergător, un pregătitor al marilor bătălii şi atrage atenţia asupra acestui fapt.

Nefiind în acord cu orientarea vremii, animozităţi şi duşmănii au existat încă de la debutul literar. A fost criticat dur, de la acuzaţii de tip – lipsă de crez literar, până la lipsă de originalitate sau talent literar. Unii nu s-au sfiit chiar să-l acuze de lipsa cunoaşterii limbii române. A trecut prin toate filtrele criticii literare, mereu în căutare de nou şi noutate, progres şi cultură. Nu s-a sfiit să atace vechile rânduieli care erau mult prea depăşite şi care deformau realitatea ardeleană, o puneau într-o lumină improprie, doar ca să arate bine pe hârtie. Emil Isac şi-a îndreptat atenţia spre realităţile ardeleneşti ale timpului, problemele sociale şi naţionale, care nu erau aşa cum le prezentau apărătorii tradiţionalişti. El s-a oprit asupra celor năpăstuiţi, a căror viaţă era grea, şi-a îndreptat atenţia asupra ,,copiilor flămânzi", a moţilor care veneau la Cluj, unde îi întâmpina o sărăcie şi mai mare, asupra muncitorilor care lucrau în fabricile care-i ucideau, a ţăranilor care trăiau în mizeria şi sărăcia cea mai cruntă. Emil Isac a văzut în aceştia nişte chinuiţi ai sorţii. A fost atacat pentru aceste aspecte descrise, şi nu doar că nu i s-au recunoscut meritele literare, a fost ignorat de critica vremii care bătea încă câmpiile mioritice şi care era orbită de idealitate şi estetism clasic, iar când i se acorda atenţie, nu de puţine ori s-a lovit de o critică răutăcioasă. Întreaga sa operă literară, fie că e vorba de poezie, poeme în proză, teatru sau articole, a slujit climatului literar ardelenesc, care la acea vreme se afla într-o situaţie extrem de delicată şi a reprezentat pentru românii ardeleni o adevărată binefacere. A fost un cutezător care a militat pentru afirmarea şi triumful cauzei naţionale şi sociale a românilor ardeleni. A ales calea incomodă, a negării lumii şi a ideilor vechi. Revoluţionar modernist, a luptat împotriva tradiţionalismului pe care-l vedea anchilozant şi vinovat de situaţia tragică a poporului, pentru că acesta favoriza şi promova ura dintre popoare. A experimentat toate noutăţile vremii şi a încercat, chiar şi tangenţial, să intre în toate problemele vremii. Acest aspect pune în lumină efortul lui susţinut de a ajuta la progresul literaturii române, opera sa însumând o întreagă şi complexă problematică estetică social-politică. A contribuit la înnoirea climatului literar prin dispreţul faţă de şabloane şi formule arbitrare. Sfera de interes a autorului s-a îndreptat spre lumea citadină,înscrierea poeziei sale la tradiţia locală, prin aderarea la ,,o doină nouă", conformă realităţilor prezente. Tot nouă e şi viziunea poetului asupra vieţii ţărăneşti, văzând în lucrătorul pământului un rob care trudeşte doar pentru alţii, în timp ce, tot cei care muncesc mor de foame. Călătoriile prin ţările Europei apusene i-au dezvăluit realităţi covârşitoare, priveşte la patria lăsată în urmă şi este torturat de mizeria de acasă. Are conştiinţa datoriei faţă de poporul său şi face

angajamentul de a lupta pentru neamul românesc atât cât poate, ca să-l scoată din întunecime. Nu urmează moda vremii, de a se lăsa condus de spiritul de turmă şi nici de ritmul marşurilor, ci vine cu o ,,doină nouă" în care abundă pulsaţiile sufleteşti cele mai nobile. Poetul visează la o lume nouă, cântă cele mai nobile idealuri umanitare, într-o vreme când era un adevărat act de curaj să afirmi ceea ce afirmase el. A privit spre un viitor mai bun deşi era închis în închisoarea în care era aruncat întreg Ardealul. În tot acest timp, din România se auzeau tot mai multe voci care pledau pentru înnoirea climatului literar.

Încă de la începuturile literare poetul s-a aflat în dezacord cu societatea timpului său, iar pe măsură ce banul a pus stăpânire pe realitatea umană, între poet şi ordinea socială s-a făcut o prăpastie tot mai mare, lucru văzut şi la scriitorii simbolişti. Aceştia se despart de realitatea instituită şi îşi întorc privirea spre suferinţele celor oropsiţi de soartă. Ecoul celor năpăstuiţi îmbracă haina visului reformator. Problema socială a timpului o reprezenta dezacordul dintre poet şi ordinea instituită de domnia banului. Aşa cum era de aşteptat, peisagistica liricii ardeleneşti nu putea fi dominată de alte chestiuni decât de cele naţionale şi sociale. Dacă Aron Cotruş şi Octavian Goga au apelat în lirica lor la tonul profetic, Emil Isac a adoptat o lirică în care accentul s-a pus pe senzaţia de apăsare şi nelinişte duse până la extreme.

Găsim în poeziile sale un limbaj tradiţional local împletit cu simplitatea atât de clasică a poetului. Cu primul volum de versuri aduce un suflu nou liricii care, de data aceasta, era axată pe tablouri terifiante din oraşul industrial. Nefiind în acord cu orientarea vremii, spune pe nume realităţilor dureroase şi are curajul de a aborda tema citadină, străină până atunci liricii ardelene. Fiind nevoit să trăiască într-o lume animată în cea mai mare măsură doar de interese economice, unde ,,lucrurile sfinte" nu-şi prea găseau înţelesul din cauza uzurii a celor mai elementare noţiuni etice şi unde, adevărata spiritualitate era înlocuită cu contrafăcutul, Emil Isac a luat apărarea eticului şi a emis cele mai arzătoare teorii despre valorile umane. Excelent portretist moral, arta sa e făcută prin crearea unei tehnici de observaţie psihologică rafinată. Neobositul peregrin nu poate suporta situaţiile tragice în care se află Ardealul. Îşi manifestă antipatia pentru stilul fabricat, este mereu căutătorul unei imagini autentice, dezaprobă artificiul şi caută arta nedichisită. Priveşte şi analizează atent problemele mari cu care se confrunta Ardealul, România, dar şi Europa, însă atenţia lui este aţintită în special ,,spre un nou Ardeal"[2]. Rămâne închis în problemele societăţii româneşti asupra cărora îşi concentrează întreaga atenţie şi luptă să răstoarne vechile mentalităţi care ţineau poporul în sărăcie, boală şi neştiinţă. Bineînţeles, această perspectivă, răsfrântă de idealism este menită să trezească, prin puterea versurilor sale somnul letargic în care se aflau românii transilvăneni. Prin spiritul său militant social şi cultural, a luptat, întreaga viaţă pentru eliberarea socială şi naţională a românilor transilvăneni, pentru nou şi pentru tot ceea ce însemna progres pentru poporul român. Cu o sensibilitate venită dinlăuntrul trecutului său, cu înaintaşi care au luptat pentru aceleaşi idealuri pe care le-a urmat şi poetul, Emil Isac este un eon, o conştiinţă lirică profundă. A trăit într-o perioadă istorică plină de convulsii sociale şi politice, două războaie mondiale, s-a implicat activ pentru Unirea de la 1 decembrie 1918 de la Alba Iulia. În acest climat plin de sensibilităţi, cântecul lui este o adevărată decolare sonoră şi sub această lumină scoate în relief o caricatură, decorul lui e impregnat de o lume rău alcătuită, de multe ori cu tente naturaliste. Poetul, intrat într-o zonă ideatică pură, priveşte omenirea adoptând o viziune profetică. Problema trebuie privită în zona ei autohtonă, poetul nu se detaşează de realitate, personajele sale sunt tragice, iar tonul lui este patetic, revendicativ.

Debutul literar al lui Emil Isac datează de la vârsta de şaisprezece ani când, revista maghiară ,,Ellenzék" din Cluj (nr. 203), îi publică, în 1902, un articol despre Vasile Alecsandri intitulat *Alecsandri Vazul – A legnagyobb román költö élete es munkái*, în

[2] Emil Isac, *Spre un nou Ardeal*, în ,,Avântul", I, nr. 17, 21 noiembrie 1919.

traducere *Vasile Alecsandri – Viaţa şi opera celui mai mare poet român* urmând, ca un an mai târziu, să îi apară două *Cântece* în ziarul ,,Kolozsvári Friss Ujság", traduse din româneşte şi semnate Emisac. Colaborează la revista lui Iosif Vulcan (,,Familia", XXIX 1903, nr. 42, 2/15 noiembrie, p. 498.) cu poezia *La umbra plopilor*, care însumează influenţe din Mihai Eminescu, George Coşbuc sau Octavian Goga, într-o manieră forţată şi artificială. Începuturile liricii poetului stau la polul opus simbolismului şi postsimbolismului, poetul fiind sămănătorist. De asemenea se observă şi influenţa lui Heine sau Edgar Allan Poe. Influenţa morbidă şi dulceagă a lui Emil Isac putea veni direct, prin mediul cultural în care s-a format ca poet, dar şi indirect, prin intermediul liricii maghiare din perioada în care s-a format şi prietenul lui, Ady Endre. Nici influenţa franceză nu poate fi neglijată sau contestată, iar ca dovadă în acest sens, stau mărturiile poetului de a-şi urma studiile în Franţa şi de a deveni poet francez. Orientarea franceză era, la acea vreme, destul de neobişnuită în Transilvania. Avem aşadar, pe poetul Emil Isac, fiul memorandistului Aurel Isac, crescut şi educat în şcoala clasică rigidă, abandonându-se întru totul atmosferei boeme a Parisului. În 1910 poetul se destăinuie: ,,Sunt feciorul lui Asmodeu [...]. Şi n-am cărţi de rugăciune în scrin. Cărţile sufletului şi sângelui meu sunt ale lui Baudelaire, Verlaine, Wilde"[3]. Dintr-o altă mărturisire a autorului aflăm că primele poezii ale poetului au fost scrise ,,când latineşte, când franţuzeşte şi arareori româneşte – căci pentru mine această limbă îmi părea <<inferioară>>. Atunci, cu 15 ani, idealul meu era clasicul Horaţiu, Racine, şi clasicul de clocot şi lumesc: Shakespeare"[4].

Începuturile poetice ale lui Emil Isac stau sub semnul romantismului minor care era la modă în lirica ardeleană a epocii, dar şi a modernismului de ultimă oră. Însuşi poetul mărturiseşte că producţia sa literară era, la acea vreme ,,rezultatul unor simple exerciţii juvenile"[5]. Emil Isac afirmă că a părăsit terenul nesiguranţelor şi a căutării vocii care să-l particularizeze odată cu anul 1910 când a început să publice în ,,Noua revistă română" şi ,,Vieaţa nouă". Dacă înainte de primul război mondial poezia lui Emil Isac interesa istoria literară doar sub raportul experienţelor sau al intenţiilor, după, mai ales în perioada interbelică devine interesantă şi sub aspect al valorii literar-artistice. Emil Isac depăşeşte simbolismul, atingând expresionismul. Foloseşte tehnica liniilor şi a culorilor ferme în opoziţii violent contrastante. De o parte se situează lumea fastuoasă (contesa cu scaunul de argint, lăutele roşii, parcul, crinii), iar de cealaltă o lume chinuită de plânsul amar al suferinţei, un plâns care nu-şi găseşte alinarea şi nici soluţia salvatoare în această realitate străină de conştiinţă şi etică. Lirica debutului e marcată de iubirea lipsită de noroc, tinereţea ,,nesenină" şi visul fericirii neîmplinite, ducându-şi astfel gândul spre ,,noaptea nefiinţei". Mormântul doreşte să-i fie, tot într-un cadru romantic, la margine de drum, sub adierea veşnică a umbrei plopilor. Urmează apoi *Moartă* (nr. 3/1904), *Despărţire, Noaptea*, poezii a căror valoare nu depăşesc cu nimic lirica minoră a momentului. *Cântecele* sale poartă amprenta liricii simboliste şi postsimboliste franceze. Numeroasele *Cântece* în care şi-a încercat pana, evidenţiază o modalitate de manifestare embrionară, importantă mai mult ca valoare documentară decât ca valoare literară.

Tot acum publică în ,,Familia" poemul în proză *Întâiul vers*, nr. 19, 9/22 mai, p. 217-218. Participă ca delegat-reporter din partea revistei ,,Familia" şi al ziarului ,,Gazeta Transilvaniei" la serbările cu ocazia împlinirii a 450 de ani de la moartea lui Ştefan cel Mare, apoi publică în ,,Familia" articolul *Voivodul Ştefan*, XI, /1904, nr. 29, 18/31 iulie, p. 344. În 1905 publică sub pseudonimul I. Casu în diferite reviste şi ziare ,,Drapelul", ,,Tribuna",

[3] Emil Isac, *Asmodeu*, în ,,Vieaţa nouă", VI (1910), nr. 14, p. 294.
[4] Fondul Emil Isac, Biblioteca Judeţeană ,,Octavian Goga", Colecţii speciale, Dosar 12, Seria: Manuscrise, Subseria: Scrieri – Proză, p. 33-35.
[5] Emil Isac, *Literatura pură*, ms aflat la Biblioteca Judeţeană ,,Octavian Goga" din Cluj-Napoca, Colecţii speciale, Fondul Emil Isac, seria manuscrise.

„Gazeta Transilvaniei", „Gazeta de duminică". Publică în revista „Familia" traduceri de Oscar Wilde. În 1907 scrie poezii pline de admiraţie şi simpatie faţă de ţărani: *Boierul român*, *Aşteptare* sau *Arde*. Nici poeziile publicate între anii 1904 şi 1907 în „Familia", „Lupta", „Gazeta Transilvaniei", „Drapelul", „Tribuna" sau „Gazeta de duminecă" nu aduc înnoiri în lirica lui Emil Isac, el rămânând în continuare sub influenţa eminescianismului şi în căutarea unei voci lirice proprii. Un exemplu în acest sens este poezia *Din cartea dorului*, publicată în „Gazeta Transilvaniei", LXVII (1904), nr. 134:

„Ai venit zâmbind spre mine
Şi cântai ca totdeauna –
Iar în valurile line
Îşi vărsa văpaia luna!"

Publică la „Sămănătorul" lui Nicolae Iorga şi Ovid Densusianu, în 1904, sub pseudonimul Ştefan Dumbravă[6]. De asemenea îi apare în „Sămănătorul", nr. 2 din 1904 poezia *La nuntă...*, care este de fapt o romanţă de genul celor care erau la modă, care nu întrece cu nimic lirica vremii, aşa cum afirmă şi Eronim Precup în teza sa de doctorat, „în genul celor care făceau cândva înconjurul mahalalelor"[7]. Versurile sunt marcate de latura lacrimogenă a timpului, lirica este una afectată:

„Şi eu am fost la nunta ei –
O Doamne rău m-ai condamnat!
M-ai dus să văd cum altuia
Pe veci iubire i-a jurat!

Dar fost-a jurământul drept
Şi la altar ea n-a minţit?
De ce atunci a lăcrimat
Când ochii plânşi nu i-a zărit?"

Poema *Grănicerul* este un elogiu adus gloriei străbune, având tentă juvenilă, dar şi lacrimogenă, în sensul că poetul se întreabă unde a dispărut vitejia strămoşească:

„Flăcău-şi şterge faţa
Cu mâna lui de fier
În pieptu-i poartă iarnă
Şi-n ochi el poartă ger...

...Deodat' erumpe-n lacrimi,
Gonit de-un dor nebun:
<<Ah, unde-i strălucirea
Viteazului străbun?>>"[8]

Căutător al unei voci lirice care să-l particularizeze de lirica vremii, poetul se adresează propriei lire în *Către liră.* Poetul e înclinat spre filosofare şi adoptă poza decepţionistă care era la modă la acea vreme, nediferenţiindu-se cu nimic de vocea vremii şi neanunţând prin nimic pe poetul de mai târziu. Emil Isac caută o direcţie cultural-literară nouă, conformă ideilor pe care le promova în literatură. S-a pus în slujba acestei misiuni de înnoire şi modernizare a culturii şi literaturii epocii şi a militat pentru intelectualizarea şi rafinarea artei. Chiar dacă unele forme şi formule incipiente şi unele chiar ulterioare au fost împrumutate pentru un timp, acestea au dat totuşi direcţie literaturii vremii. Perpetua căutare de autenticitate, din păcate nu a fost dusă la finalizare însă niciodată, poetul axându-se pe mai

[6] Dumbrava este numele comunei bunicilor poetului din partea mamei (familia Roşescu).
[7] Eronim Precup, *Opera lui Emil Isac – studiu critic* –,Teză de doctorat, conducător ştiinţific: prof. dr. doc. Iosif Pervain, 1974, p. 15.
[8] Emil Isac, *Grănicerul*, în „Familia", LX (1904), nr. 28, p. 325.

multe coordonate deodată. Acest lucru este un neajuns explicabil totuşi, prin faptul că a vrut tot timpul să experimenteze noul, a dat direcţii moderne şi s-a implicat în toate problemele vremii, lucru rar întâlnit la poeţii contemporani. Era şi firesc să se şi abată, neastâmpărul specific lui l-a pus mereu în acord cu suflul vremii şi l-a făcut să caute tot ceea ce ţinea de progres şi noutate. A refuzat eticheta de simbolist într-o vreme când noutatea era chiar simbolismul şi a pus accent pe senzaţie în poezie acţionând astfel pentru înnoirea artei. Se poate observa tendinţa spre moralism a poetului, se foloseşte de această „convenţie" exprimându-şi impresiile personale, realizând modele după o concepţie proprie, pe care o exprimă în cele mai diferite modalităţi.

Se impune astfel o înviorare tematică în care nu putem să nu observăm preocuparea poetului pentru contrastele izbitoare şi atmosfera epocii, preocupări care dau structuri sociale şi psihologice prin raportare necontenită la istorie. Emil Isac poate fi privit în calitate de cerber neadormit, viteaz şi iscusit, gata să strivească în orice moment oligarhia austro-ungară. În încercarea sa de reconstituire istorică a începutului de veac 20, poetul plânge „plânsul tuturora". Versurile scrise la debut, dar nepublicate în volum, aparţin perioadei de germinare. Sunt versuri care par stângace, uneori chiar şi sub raportul normelor literare, cu abateri de la normele gramaticale învăţate în şcoală, dar versurile sunt străbătute de o vibraţie melodioasă de artă, lucru care nu se întâmplă în versurile atâtor poeţi care au scris într-o limbă mult prea corectă. Regulile ţin de raţiune, de spiritul limbii, în timp ce poezia este cu totul altceva. Acest lucru a fost neînţeles de unii critici literari care l-au întâmpinat cu aviditate refulată sau cu negare absolută. Desigur, impresia de „neglijenţă", a stârnit tot felul de discuţii nefavorabile poetului. La o privire mult mai atentă, aceasta demonstrează altceva, poetul s-a plivit şi săpat singur în împrejurări politice vitrege şi şi-a servit cu cinste neamul.

Climatul literar ardelean al vremii se situa sub influenţa ideilor sămănătoriste, idei care îşi pun amprenta şi asupra gândirii poetului. Acesta debutează cu un nivel valoric destul de scăzut datorită epigonismului de care nu s-a putut detaşa la începuturile sale literare, poate şi din cauza vârstei mult prea tinere (16 ani). A căzut şi el în groapa de lup a obsesiei versurilor şi a imaginilor eminesciene care i-a urmărit pe mulţi poeţi ai vremii. Sentimentele poetice sunt confecţionate după moda timpului. Îl găsim căzut în deznădejdi sumbre, disperat, gata să jertfească tot pentru fericirea de o clipă:

„În suflet geme iadul; pe buze-mi fierbe dorul,
În trup îmi arde pofta, sălbatecul-amorul;
Mi-aş vinde veşnicia pe-un tremur de iubire
Şi nimeni nu-i în juru-mi, sunt frânt de părăsire.
Un ochi nu-mi mai zâmbeşte, un fior nu mă mai cheamă,
La patul suferinţii nu mă veghează mamă.
Şi umbrele vin pline de taină să mă bată
Şi pacea din morminte mă-nvăluie ciudată"[9].

Altădată adoptă postura de damnat, lucru văzut şi în poezia *Spleen*:

„Toţi se sărută, toţi se răsfaţă,
Eu sunt judecat la neviaţă.
Să văd fericirea altuia,

Şi să văd jalea mea", deziluzia din *Nava vieţii*, singurătatea din *Clopotele liniştei...*, sau întunericul din *Cantate*. Dacă încercările tinereţii au fost dominate de note romanţioase şi accente naturaliste, la maturitate cântecul iubirii se transformă în confesiune intimă şi chemare şoptită.

Volumul de poezii cu care a debutat *Poezii. Impresii şi senzaţii moderne* în 1908 la Cluj demonstrează nu numai un talent, ci şi o voce originală în lirica noastră la acea vreme.

[9] Emil Isac, *Pe îngânatul dimineţii*, în „Familia", LX (1906), nr. 35.

Deşi au fost puţine comentarii critice la acea vreme şi multe nu tocmai favorabile poetului, de-a lungul timpului s-a dovedit că opera lui este una mult mai durabilă şi totodată şi însemnată pentru literatura română. Cotidianul din Budapesta „Lupta" îi închină un comentariu pe două foiletoane consecutive fapt care arată ecoul care l-au avut „impresiile" şi „senzaţiile" moderne în rândul cititorilor. Viziunii romantice a *Buchetierei* lui Alecsandri i se pune în paralel viziunea realistă a *Florilor* lui Emil Isac.

Ştim cu toţii că Emil Isac a iubit enorm oamenii şi nu a ţinut cont de faptul că aceştia erau bogaţi, săraci, români sau maghiari, pentru poet a contat valoarea morală, creştină. Toată viaţa Emil Isac a apărat valorile morale ale semenilor săi, a îndurat ostilitatea, dar a continuat să fie alături de românii ardeleni. A trăit respectând acele legi ancestrale moştenite de la strămoşii săi, a vrut ca lumea să fie mai bună, să fie curată şi să aibă toate cele necesare traiului. Suflet blajin, dornic de pace şi bună înţelegere, Emil Isac a ştiut să fie şi virulent, în ciuda firii sale, a criticat dur pe cei care asupreau poporul român, pe cei vinovaţi de suferinţele, neajunsurile, mizeria şi boala în care se zbăteau românii. Ori de câte ori simţea că libertatea românilor ardeleni este pecetluită de şovinii unguri, sufletul şi inima poetului se schimbau radical, în ciuda firii sale. Atunci se producea o ruptură în realitatea legilor cunoscute firii sufleteşti a poetului, devenea acuzator, ataca virulent clasa dominatoare. Niciodată însă, nu a confundat poporul maghiar, cu politicienii şovini, popor pe care l-a admirat şi care suferea şi el aceeaşi mizerie, la fel ca şi poporul român. Pe când era inspector al teatrelor în Ardeal, Emil Isac atrage atenţia asupra acestui aspect şi cere demnitate. Având un raţionament sănătos, Emil Isac a fost incompatibil cu realitatea autentică promovată de inculţii şi proştii reacţionarismului este, cum l-a numit Mihai Beniuc „cavaler fără frică şi fără prihană al cauzei păcii între popoare"[10].

Volumul *Impresii şi senzaţii moderne* a generat în acea vreme o dispută aprinsă, în care s-au angajat un număr foarte mare de voci. Emil Isac publică articolul *Chestiunea modernismului* în care atacă şabloanele după care se ghida literatura vremii şi afirma „căci trebuie să treacă orbia sufletească, trebuie să vie adevăratele talente, scriitorii care creează şi nu cari reproduc, trebuie să se consolideze intelectualismul ardelean, care nu cere dăscălia rea a dascălilor bătrâni din cafenelele Bucureştilor"[11]. Emil Isac îşi mărturisea intenţia de a îndruma scrisul ardelean pe alte direcţii decât cele fixate de „dascălii şi preoţii, diletanţii aceştia cari blamează de-atâtea secole intelectualismul ardelean"[12], direcţii noi, moderne, care să fie conforme cu realitatea ardeleană. Se declară încă de la începutul articolului modern şi consideră gazetarii ardeleni „antitalente îngrozitoare" pentru că urmează „terorismul sălbatec şi porunca de-a scrie după acelaşi calapod"[13]. Totuşi nu contestă, şi apreciază rolul preoţilor care au promovat cultura, comentează volumul lui Ion Agârbiceanu *Din viaţa preoţească* şi spune că preoţimea „are cel mai mare rol în conducerea intelectuală a neamului românesc"[14]. Deşi pare că Emil Isac contestă rolul preoţilor ardeleni, lucrurile nu stau tocmai aşa, şi nici nu se contrazice, aşa cum am fi tentaţi să credem, poetul face distincţie între cei care îngrădesc progresul literaturii şi cei care au luptat pentru progresul ei şi pentru popor.

În articolul *Simbolismul român* Emil Isac afirmă că simbolismul este „poezia intelectuală a unui popor – poezia aristocratică, poezia independentă de fluctuaţiile societăţii,

[10] Gheorghe Dăncuş, *Muzeul memorial Emil Isac,* Cluj, Sfatul Popular al Regiunii Cluj, Extras din „Probleme de muzeografie", 1958, p. 30.
[11] Emil Isac, *Chestiunea modernismului*, în „Lupta, IV (1910), nr. 134, 1/14 august, p. 1-2.
[12] Apud Emil Isac în „Bartha Miklós-utcza", în Ilarie Chendi, în *Viaţa literară – Un „vrea curent>> modernist. – Propagandă artificială – Răspuns la adresa: Bartha Miklós – utcza, Kolozsvár*, în „Tribuna", XIV (1910), nr. 156, 7 august, p. 1-2.
[13] *Ibidem*.
[14] Emil Isac, *Ion Agârbiceanu: Din viaţa preoţească*, (1916, „Sămănătorul", Arad, p. 85), în „Gazeta Transilvaniei", LXXIX (1916), nr. 165, 1/15 august, p. 1-2.

căci poezia simbolistă exprimă cele mai fine senzaţii ale spiritului omenesc”[15]. În articolul *Ardealul demagog* armele şi le îndreaptă împotriva sămănătorismului şcolii lui Iorga: „şcoala imorală a D-lui Iorga et comp., şcoala aceasta speculantă şi năbădăioasă [care] nu produce, dar dărâmă toate altarele – şcoala aceasta reacţionară îşi are reprezentanţii ei nenorociţi în Transilvania”[16], şi care, din a cărei cauză, cultura română „nu este decât un eflux de blestemuri naţionale [...], un teren de manifestaţie pentru toţi neputincioşii [...] care se ameţesc cu vorbe goale şi cântă mereu *Deşteaptă-te române!*”[17]. De asemenea îşi îndreaptă săgeţile împotriva tuturor apărătorilor tradiţiei şi spune că numai demagogia naţională a „făcut apostol din Iorga, poet din Goga, prozator din Agârbiceanu, Sandu Aldea pictor din Smighelschi”[18]. Se războieşte şi cu Goga sau Agârbiceanu: „Versuri stereotipe, anoste, ciumurluitoare de banale ale d-lui Goga nu se mai citesc – şi în zadar sunt toate sforţările de-a <<lansa în public>> romanele somnoroase ale lui Agârbiceanu – publicul nu mai citeşte suferinţele lui Moş Toader”[19]. În sceneta-parodie *Cocoşul roşu, galben şi albastru* Emil Isac se războieşte cu Victor Eftimiu, un alt scriitor care avea succes la public şi îşi arată dispreţul faţă de logică şi morală.

Toate aceste împotriviri sămănătorismului sunt reacţiile dorinţei poetului de a epada şi de a şoca publicul. Se văd de asemenea intenţiile de frondă ale poetului, „dă-mi băiete, dă-mi absint. Sunt decadent. Sunt decadent.”[20], sau în altă parte şochează prin afirmaţii ca: „Sunt locuitor al cafenelelor, dorm la cocote şi cânt bacchanidele în zorii zilelor”[21].

Adepţii noului îşi expuneau propriile convingeri şi idei despre artă prin intermediul cenaclurilor literare, a revistelor, sperând să stârnească interesul publicului pentru noua orientare. În sprijinul volumului de debut a lui Emil Isac îl găsim pe Sever Dan care şi-a exprimat dispreţul pentru şabloanele vremii şi apreciază formulele arbitrare care dau particularitate volumului. Ioan de Lemény îl consideră pe Emil Isac, prin volumul său de debut, chiar iniţiatorul curentului „modern”.

Au existat însă şi voci care nu erau de acord cu ideile moderniste ale lui Emil Isac, cu acele „impresii moderne” care i-a iritat pe apărătorii tradiţionalismului. Nume ca Dionisie Stoica, Ilarie Chendi sau Gh. Curpăn stau de pază tradiţionalismului şi atacă volumul de debut lovind în orientarea literară pe care Emil Isac a propus-o. Dionisie Stoica spunea că modernismul reprezintă „o imitaţie fără vlagă, care nu-şi are publicul pricepător şi astfel nici darul de a-şi câştiga aderenţi”[22]. Ilarie Chendi afirma că modernismul „e o buruiană străină la noi, violează atmosfera idilică de la noi, unde sufletul e feciorelnic”[23] şi-l sfătuieşte pe autor să renunţe la intenţiile sale. Spune despre tânărul Emil Isac că e doar „un diletant simpatic, cuprins de farmecul a tot ce a văzut nou şi original în străinătate”[24]. Gh. Curpăn adoptă poziţia şovină afirmând că poetul „nu este decât un stângaci imitator naiv al literaturii decadente maghiare”[25], tocmai în aprecierea anului 1908, an în care poetul revoluţionar Ady Endre, cunoscut prieten al lui Emil Isac şi al poporului român a făcut un apel la înfrăţirea popoarelor în poezia *Cântecul iacobinului maghiar*: „De ce din mii de frânte doruri/ Nu creşte-o uriaşă vrere?/ Când slavă, ungară sau valahă/ Durerea-i, vai, tot o durere.// [...] Când ne vom strânge

[15] Emil Isac, *Simbolismul român*, „Noua revistă română”, XV (1914), nr. 7 (19 ianuarie), p. 102.
[16] Emil Isac, *Ardealul demagog*, „Vieaţa nouă”, VII (1911), nr. 9, p. 169.
[17] *Ibidem.*
[18] Emil Isac, *Ilarie Chendi*, „Luceafărul”, XII (1913), nr. 23, p. 762.
[19] *Ibidem*, p. 763.
[20] Emil Isac, *La Paşte, la 1913, în Cluj, într-o cafenea*, în „Rampa”, II, 1913, nr. 468 (26 aprilie), p. 1.
[21] Emil Isac, *Unui popă,* în „Rampa”, II (1913), nr. 515 (14 iunie), p. 1.
[22] Dionisie Stoica, *Modernismul nu e de noi – Poeziile d-lui Emil Isac*, în „Gazeta de duminică”, VI (1909), nr. 11 (15 martie), p. 2-4.
[23] Ilarie Chendi, *Un <<vrea curent>> modernist [...]*, în „Tribuna”, XIV (1910), nr. 156, 7 august, p. 2.
[24] *Ibidem.*
[25] Gh. Curpăn, *Anul literar în Ardeal*, Arad, în „Tribuna”, an XIII, nr. 1, 1909.

laolaltă,/ Maghiari şi nemaghiari, dar fraţi?/ Când răsuna-va glasul nostru/ Al celor frânţi şi împilaţi?"[26] Aceste reacţii sunt de fapt dovada clară a lipsei de simţ artistic şi adevăr, respectiv apărarea cu ultimele forţe a tradiţionalismului falsificator, inflexibilitatea la tendinţele moderniste şi limitarea doar la respectarea canoanelor, a regulilor şi mentalităţilor mult prea învechite şi depăşite istoric.

S-a afirmat, în mod total nejustificat şi fraudulos, că poezia lui Emil Isac nu are originalitate şi că este doar o poză. Versurile volumului de debut, cele ale *Impresiilor şi senzaţiilor moderne* stau, într-o oarecare măsură, sub influenţa poeziei lui George Coşbuc. Nu trebuie să omitem faptul că diferenţele sunt totuşi mari şi nici faptul că Emil Isac este, la fel ca şi Coşbuc, un spirit luptător pentru poporul român din care a făcut parte. Spre deosebire de acesta, Emil Isac prezintă, cu o notă simbolistă profundă, imaginea unui univers închis, întunecat, atins de o boală căreia poetul nu-i dă niciun nume, boală care trăieşte într-o letargie continuă, crepusculară. Imaginea poeziei lui nu e cea luminoasă cu care am fost obişnuiţi la „poetul ţărănimii noastre". La Isac predomină decepţia, literatura lui e o reacţie la condiţiile date de realitate, poezia lui nu e o poză teatrală, aşa cum unii critici literari, din lipsă de bunăvoinţă sau superficialitate au considerat-o, poezia sa e un suspin continuu, sincer, o luptă neîntreruptă împotriva guvernanţilor vinovaţi de sărăcia şi suferinţele injuste pe care poporul român trebuia să le îndure, fără putinţa de a se apăra sau împotrivi. Poziţia lui ideologică nu acordă sprijin moral burgheziei sau valorilor capitaliste, ci ideologia lui este una progresistă, punând accent pe social, pe durerea nedisimulată a muncitorimii. Poetul nu stă de partea celor care promovau idei conservatoare şi reacţionare, care circulau, la acea vreme în literatură, el trece într-o altă dimensiune a lirismului, având o atitudine antişovină şi, în final, chiar antisămănătoristă. Unghiul din care priveşte suferinţa umană e similar celui privit şi de prietenul lui Ady Endre, volumul de debut conţinând o poezie socială şi naţională neînţeleasă de taberele opuse ale criticii literare, atât a celor tradiţionalişti, cât şi a celor modernişti.

O vreme oscilează între sămănătorism şi simbolism, lucru pentru care a fost acuzat de critica literară de lipsă de crez estetic. Oscilaţia aceasta e departe de nesiguranţa terenului literar al poetului. Însuşi el neagă necesitatea unei discipline estetice. În 1914, poetul mărturisea că adevăratul artist nu trebuie să se lase disciplinat de vreo şcoală literară sau doctrină estetică, considerând disciplina ca fiind un „semn de laşitate pentru că egalează şi nivelează toate slăbiciunile şi virtuţile"[27], toate trăirile sufleteşti.

Emil Isac cultivă şi poemul în proză, urmând aceeaşi direcţie poetică întâlnită şi în lirica sa. Această specie a fost cultivată încă din epoca romantismului, dar a ajuns la apogeu în simbolism. Iniţiatorii poemului în proză au fost Maurice de Guérin şi Aloysius Bertrand, urmaţi de Baudelaire care a fost urmat de simbolişti, de la Rimband şi Lautréamont la Gustave Kahn şi Mallarmé. La noi, poemul în proză se leagă de numele lui Alexandru Macedonsky, autor al atâtor iniţiative literare. Emil Isac, interesat mereu de tot ceea ce era nou şi altfel în literatură, nu putea să treacă pe lângă el poemul în proză şi să nu-l fi încercat. Ispitit şi el, de astfel de experienţe, îşi numeşte uneori poemele în proză „poezii în proză", iar modelul pe care îl urmează este Oscar Wilde.

Emil Isac este simbolist pentru tangenţele pe care le însumează cu această orientare. Tot aici se încadrează mai ales ca publicist, a adoptat o atitudine de frondeur şi s-a războit neîncetat cu tradiţionalismul sămănătorist-poporanist, pe care-l vedea anchilozant şi falsificator. A militat în favoarea orientării atenţiei spre Franţa şi spre civilizaţia Europei de Vest.

Emil Isac creează cu volumul *Impresiilor* cartografierea Ardealului începutului de secol XX, este semnalul de alarmă pentru o umanitate pe care o vrea renăscută şi emancipată spiritual. Toate acestea fac din el un poet modern în adevăratul sens al cuvântului. Nimeni

[26] Ady Endre, *Poeme*, în românește de Eugen Jebeleanu, ESPLA, 1955, p. 61.
[27] Eronim Precup, *Op. cit.*,p. 43.

până la el nu a cântat în acest mod Ardealul. Emil Isac nu creează o lume a reprezentărilor imaginate, el este cercetătorul care inventariază realitatea contemporană lui intrând astfel în istoria timpului. Poetul vrea restabilirea valorilor umane, vrea o lume bună în care să nu mai vadă muncitorii murind de frig, foame, vrea ca acei copii să doarmă şi să nu se trezească pentru a merge la muncă, vrea ca lumea să-şi recapete valorile normale şi fireşti. Poetul nu trăieşte şi nici nu vrea să trăiască într-un spaţiu protector, el se amestecă în mulţime, identificându-se cu ea, este alături de ea, împotriva duşmanului de clasă, care nu este nimeni altul decât exploatatorul, cel care nu are memoria trecutului şi este lipsit de identitate. Întreaga sa activitate poetică, şi nu numai, a fost condusă de sentimentul de umanitate. A fost un adevărat luptător al celor mai înalte idealuri. A militat toată viaţa pentru libertatea şi demnitatea umană, poezia sa devenind astfel focul sacru care-l face să trăiască mereu viu în inimile noastre. Glasul lui, eliberat de clişeele poeziei clasice, ne oferă nouă cititorilor o cunoaştere reală a realităţilor Clujului începutului de secol XX. Valoarea poeziilor sale creşte cu atât mai mult, cu cât poetul nu a acordat teren meditaţiei sau pastelurilor, ci s-a axat pe problemele reale ale vremii, făcându-se purtătorul de cuvânt al idealurilor semenilor săi. În tot acest regim dictatorial în care a fost nevoit să trăiască, a rămas toată viaţa un democrat şi un modern desăvârşit.

BIBLIOGRAPHY

Fondul Emil Isac, Biblioteca Judeţeană „Octavian Goga”,Cluj-Napoca, Colecţii speciale.

BACONSKY, Leon, *Marginalii. Critice şi istorico-literare*, Editura pentru Literatură, 1968.

CHENDI, Ilarie, în*Viaţa literară – Un „vrea curent>> modernist. – Propagandă artificială – Răspuns la adresa: Bartha Miklós – utcza, Kolozsvár*,în „Tribuna”, XIV (1910), nr. 156, 7 august, p. 1-2.

CURPĂN, Gh.,*Anul literar în Ardeal*, Arad, în „Tribuna”, an XIII, nr. 1, 1909.

DĂNCUŞ, Gheorghe, *Muzeul memorial Emil Isac,* Cluj, Sfatul Popular al Regiunii Cluj, Extras din „Probleme de muzeografie”, 1958.

ENDRE, Ady,*Poeme*, în românește de Eugen Jebeleanu, ESPLA, 1955.

ISAC, Emil,*La umbra plopilor*, în „Familia”, XXIX 1903, nr. 42, 2/15 noiembrie, p. 498.

ISAC, Emil, *Grănicerul*, în „Familia”, LX (1904), nr. 28, p. 325.

ISAC, Emil, *Pe îngânatul dimineţii*, în „Familia”, LX (1906), nr. 35.

ISAC, Emil, *Asmodeu*, în „Vieaţa nouă”, VI (1910), nr. 14 (1 august), p. 294-295.

ISAC, Emil, *Chestiunea modernismului*, în „Lupta, IV (1910), nr. 134, 1/14 august, p. 1-2.

ISAC, Emil, *Ardealul demagog*, „Vieaţa nouă”, VII (1911), nr. 9, p. 169

ISAC, Emil, *Ilarie Chendi*, „Luceafărul”, XII (1913), nr. 23, p. 762.

ISAC, Emil,*La Paşte, la 1913, în Cluj, într-o cafenea*, în „Rampa”, II, 1913, nr. 468 (26 aprilie), p. 1.

ISAC, Emil, *Unui popă*, în „Rampa”, II (1913), nr. 515 (14 iunie), p. 1.

ISAC, Emil, *Simbolismul român*, „Noua revistă română”, XV (1914), nr. 7 (19 ianuarie), p. 102.

ISAC, Emil, *Cărţi: Ion Agârbiceanu: Din viaţa preoţească*, (1916, „Sămănătorul”, Arad, p. 85), în „Gazeta Transilvaniei”, LXXIX (1916), nr. 165 (1/15 august), p. 1-2.

ISAC, Emil, *Spre un nou Ardeal*, în „Avântul”, I, nr. 17, 21 noiembrie 1919.

PRECUP, Eronim, *Opera lui Emil Isac – studiu critic* –„Teză de doctorat, conducător ştiinţific: prof. dr. doc. Iosif Pervain, 1974.

STOICA, Dionisie,*Modernismul nu e de noi – Poeziile d-lui Emil Isac*, în „Gazeta de duminică”, VI (1909), nr. 11 (15 martie), p. 2-4.

GEO DUMITRESCU. FROM THE APPRENTICESHIP TO MENTORSHIP

Viorica-Macrina Lazăr
PhD, "George Sbârcea" Municipal Library Toplița

Abstract: The study shows Geo Dumitrescu`s evolution in his literay and journalistic as a writer, from the first steps to the last from the montorship point of wiew. We also present the direction which he embraced in crucial moments, when the comunism took the power in Romania, above all his change of perspective, in the his last period of creation. Our article reveal his important role in the the renewal of the poetry, observing his marks for the future generation. As a wholeness we atach in this point a wiew upon his work at the Albatros Literary Magazine and upon the important step that he made with The liberty to shoot shotgun. We present to his oscillations, his fights to return to the values that he had and wich are visible in his lyrics, too. In the final part we reveal the most important aspects and significances of the lyrics he wrote in the last period of life.

Keywords: Geo Dumitrescu inconformism mentor modern poetry

Rămas în memoria literaturii ca mentor al grupului de la revista „Albatros", Geo Dumitrescu este acel poet al generației „pierdute", care a concentrat suferințele și întrebările acesteia, integrând-o într-o viziune literară catalizatoare antipoetică şi antiutopică. Înrădăcinat într-o creație fundamental înnoită, acesta a dat naștere, pe nesimțite, unor noi perspective în poezia românească. Poezia sa iconoclastă făcea apel la rațiune și a reprezentat un izvor literar pentru viitorii poeți, în special prin „fanfaronada cu substrat manifest" pe care o reprezenta în poeme eul liric. Este de actualitate subiectul și credem că se impune o evidențiere a valorilor pe care acesta le-a transmis, valori ce se înscriu pe deplin în procesul de înnoire a liricii românești.

În cadrul parcursului de creație al acestui poet se pot observa două perioade distincte, care deși poluri a două concepții opuse, cumva sunt se întrepătrund. Astfel, având în vedere anul în care acesta începe editarea revistei „Albatros", 1941 și până când începe procesul de culturalizare a maselor, respectiv anul „etatizării culturii românești"(cum numea Ana Selejan cotitura anului 1948), avem o primă etapă. Este vorba de anii când poetul se afla în faza de militantism. În această perioadă se desăvârșesc principalele sale viziuni și atitudini asupra liricii românești. În primii săi ani poetul opta pentru o frondă literară născută dintr-un sentiment profund tragic şi dintr-o meditația gravă asupra războiului.

A doua perioadă de creație, cea care îl readuce în literatură pe Geo Dumitrescu într-o altă lumină. Ea este cuprinsă între anul 1963, anul când apărea volumul *Aventuri lirice* şi 1989, de asemenea anul apariţiei volumului antologic *Aş putea să arăt cum creşte iarba.* De altfel este și un an în care avea loc și un alt eveniment istoric de răscruce în istoria românilor, revoluția și schimbarea regimului comunist.

Între 1941 și 1948 activitatea sa fusese orientată înspre publicistica de stânga pe tot parcursul perioadei. Vom observa în cele ce urmează câteva elemente ce țin de personalitatea și activitatea poetului.

Personalitatea puternică a poetului se reliefa încă de la începuturile activității literare, începând cu momentul său de implicare deosebită în editarea revistei „Albatros". Aceasta se menține impunătoare, sau chiar devine și mai hotărâtoare, spre finalul carierei, când poetul se implică într-o necesară activitate de mentorat în direcția militantismului poetic de care pomeneam și căruia el i-a rămas fidel, chiar dacă între timp poetul îşi schimbase profund

viziunea. În răstimp, pe cât de inconformist și imprevizibil era în relația sa cu puterea, pe atât de profund sensibil începe să fie în versurile sale.

Încă de la începutul activității sale literare, Geo Dumitrescu s-a dovedit a fi foarte sigur pe el. Era un „copil teribil" al literaturii române, înverşunat în demersurile sale de redescoperire a poeziei și a calităților ei de reliefare a umanului sau a problematicii artistului. Iar banda care rula în fundal era cea a unei societăți aflate la grea încercare.

Bucureștean de origine, poetul a urmat cursurileliceale în capitală, acestea fiind marcate de pasiunea pentru poezia lui George Bacovia, urmând mai apoi, între 1939 şi 1944, studiile universitare, la Facultatea de Litere a Universității București.

Primele versuri ale poetului, deşi timide şi pline de întrebări, arătau preocuparea vie a unui artist în căutare de certitudini. Aceste versuri îi oglindeau atitudinea angajată în demersul istovitor de a se afla pe sine: „Mi-a murit mila în pragul iernii/ mă bate crivățul durerii neștiute./ Mă troienesc privirile pline și mute./ Mi se încolăcesc în pletele sufletului liliecii,/ Îmi fac din străfunduri poteci,/ Îmi spun cuprinzător golan./ Ce le pasă că-mi strivesc degetele sub ciocan,/ ce le pasă dacă-mi dogoresc sufletul în iadul cuptoarelor,/Că-mi strig robia în golul ponoarelor.[1](*Cântecul*)"

Poetul sugerează o îndepărtare de empatie, de omenie. El reflectă sentimentul de înstrăinare al omului acelor ani prin forța nimicitoare a societății. El prevestește situația de om strivit de societate, situație în care fără să vrea cade orice ființă pradă în viața sa plină de abuzuri, de probleme pe care nu le poate domina şi care fac ca ființa să nu mai poată rezona.
Aceste versuri de debut apăreau, în anul 1937, în revista antifascistă „Cadran", sub pseudonimul Vladimir Ierunca, un pseudonim care l-a preluat apoi Virgil Untaru, devenit ulterior Virgil Ierunca.

În paginile aceleiași reviste mai apăreau: Miron Constantinescu, Manea Mănescu, Corneliu Mănescu, Mihnea Gheorghiu și Al. Balaci.

Un alt poem, *Depresiune,* premiat la concursul de catrene, apărea în nr. 11, din luna mai a anului 1940, în revista *Prepoem.* În același an poetul publica sub numele Felix Anadam versurile: „Mut/ scrâșnet de Bachus tomnatic/ plânset de vie-/ bătută –cine știe? Pe pulpe fecioare/ călcâie crăpate de flăcău plăvan,/în zbenguială de buratec/ must /opiu trac/ ești sângele domnului/ sau sânge de drac?"[2] (*Bachanalia*). Versurile arată pendularea unui sine aflat când în încleștare când dispus spre detașare, dar și îmbrățișarea a spiritului ludic.
În activitatea jurnalistică a făcut cunoștință cu „Biletele de papagal" (seria a II-a apărea din 1937 până în 1938, seria a III-a, 1944-1945), cu „Jurnalul literar" (seria I, din 1 ianuarie 1939-31 dec 1939, seria a II-a 1947-1948) dar și cu altele: „Lumea", „Națiunea", „Contemporanul", „Viața literară", „România literară" etc... Numele său începe să apară și la caseta redacțională a colaboratorilor, întâi la "Prepoem" (în 1939-1941), iar mai apoi în "Curentul literar" (1940) și „Timpul" (1942-1944) etc. În timpul colaborării la revista lui G. Călinescu, „Curentul literar", îi apărea poemul *Parafrază* (octombrie 1940).

În perioada aceasta poetul publica articole şi în rubrica legată de noile apariții cinematografice, denumită „Duceți-vă să vedeți!".

Încă de la debutul său, după cum observă marii critici, poezia sa a intrat sub semnul teribilismului, ba mai mult, al protestului. Tot din perioada debutului este şi poemul *Probleme („*Jurnalului Literar",nr. 98, 15 martie. 1941): „Pentru ce atât de gravi, domnii mei,/ pentru ce atât de palizi, subți?.../ Scriem toți versuri, toți visăm dragoste și femei/ și ne coasem singuri nasturii rupți.[3]" Percepem o voce bine conturată, şi o directețe a acesteia.

Nicolae Manolescu considera că, în anii debutului, Geo Dumitrescu poate fi considerat un „simbolist întârziat". Acesta a împărțit biografia poetului în două perioade distincte. Prima

[1] Emil Manu*, Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, 1978, p. 45.
[2]*Ibidem,* p. 46.
[3] Geo Dumitrescu, *Versuri*, Editura Minerva, 1971, București, 1971, p. 171.

perioadă a creației este cea din jurul anului 1946, la apariția volumului *Libertatea de a trage cu pușca*, în bună măsură dominată de spiritul epocii. Cea de-a doua perioadă, cea de după 1960, e o perioadă în care poemelor lui Geo Dumitrescu „nu li se poate nega ecoul în procesul de dedogmatizare literară”[4].

Revenind la anii debutului, remarcăm că mai departe că poetul, în 1941, păşeşte în domeniul literar sub un alt pseudonim Felix Anadam, şi publică primul său volum, *Aritmetică,* apărutîn colecția care poartă același nume ca și revista pe care a condus-o, și anume, *„Albatros”*.

Găsim la începutul creației sale câteva elemente care conduc spre alte voci din epocă. Întâlnindu-le în paginile sale este necesar să le analizăm cu atenție pentru a ne putea da seama că poetul nu e unul manierism, ci, mai degrabă, este un poet care dovedește cunoașterea și integrarea formelor și stilurilor de până la el. De fapt, ne spune criticul Nicolae Manolescu, chiar cu acest prim volum, Aritmetică, își face dovada conturării unui stil, unul propriu lui. Deși integrează stilurile moderne el reușește să înglobeze dar și să se îndepărteze extrem de bine de stilurile poeților Barbu, Vinea, Philippide. De asemenea, se pare că poetul nu îmbrățișează „senzorialitatea frustră, impregnată în definitiv de duhul tradiționalist din *Poemele simple* ale lui Zaharia Stancu sau din *Țara fetelor* a Mariei Banuș”(N. Manolescu).

Dacă e să privim mai întâi spre simbolistica titlului, putem vedea că acest volum apare sub o anumită influență barbiană. Însă în textele lui nu merge mai departe în acest sens. În schimb există un tragism de tip minulescian care este resimțit în frustrarea poetului (deși, observa Manolescu, de ironia lui Minulescu nici nu poate fi vorba). Se poate întrevedea în alt registru chiar și o perspectivă a integrare a concepției filosofice grecești, poemele lui Geo Dumitrescu indicând de multe ori o concepție poetică dominată de raționalizare.

Și mai pregnant pare a fi însă, în poezia lui Geo Dumitrescu, stilul arghezian. Tonul vehement, expresionist, al multor versuri este propice, deoarece, dincolo de sarcasmul și polemica care planează la suprafață, poetul vine cu un nedisimulat „dispreț nemărginit pentru materialismul vulgar al celor ce-și arată hectarele de certitudini”. Această conștiință a libertății de gândire, „no matter what” nu-l va părăsi pe poet până la sfârșitul zilelor.

Pliându-se uneori pe o perspectivă neoavangardistă, poetul se apropie și de lirismul poeților Stephane Roll și Fundoianu.

Tot Nicolae Manolescu distinge și apropiere a stilului lui Geo Dumitrescu de cel al lui Geo Bogza, motivând că avangardismul, epicul, realismul au fost sondate mai întâi de acesta. Al. Philippide îi oferă și el o paletă de tonuri neoromantice, care nu lipsesc de altfel din poezia epocii.

Sub aceste auspicii apărea astfel prima înfățișare a poetului în plan literar. Dar mediul literar precum bine știm era, ca și cel social sau politic, o sumă de interdicții și de stuații duse până la absurd și la limită.

Poetul exprimă de la bun început o atitudine de frondă poetică, militantistă. Produse ale unui relații ale sinelui cu lumea, versurile sunt ele însele o expresie a simțămintelor contrarii pe care i le transmitea climatul literar şi politic. Mai întâi, prima sa culegere apărea în stadiul unui caiet de tatonări lirice, trăda o căutare și o spaimă susținute printr-o atitudine de negare.

Încă din primul poem, *Poezie* (ulterior devenind *Literatură*), Geo Dumitrescu reda o caducitate a timpului, într-o vreme de răscruce: „Ar trebui să înalț o către o himerică iubită/ aceleași patetice, moi și dulci lamentări,/ moartea ar trebui să-mi fie o mare ispită/ și să-mi fac din toate nimicurile întrebări./ Ar trebui să ghicesc în noapte/ chemările unui dincolo nebănuit/ și să plâng chinuit de înălțimea pereților/ sau de nu știu ce vis neisprăvit...”[5]

[4] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică, Poezia*, Editura Aula, 2001, p. 49.
[5] *Ibidem*, p. 4.

Privind la accentuarea laturii sociale a poeziilor ne edificăm asupra versurilor din poemul *Probleme,* arăta criticul Ion Bălu. Poetul se identifica pe sine pe atunci ca fiind exponentul unui grup social. Ba mai mult, el se considera răspunzător de efectele sociale acțiunilor sale. Denumirea volumului mai trimite și la cele două cicluri intitulate aritmetic: *Unu,* respectiv *doi.* Primul său volum arată o însingurare teribilă. Convențiile sociale sunt persiflate și prezentate cu sarcasm abundent. Se întâmpla pentru prima oară în literatura română. Ironia presărată printre versuri nu reușește să alunge tonul melancolic și trist al eului. Imaginile șlefuite îndelung și cu măiestrie, rămân sunt șocante. De fapt, crede Nicolae Manolescu, nici nu poate fi vorba de ironie la acest poet, dacă comparăm cu forma îngăduitoare pe care au îmbrăcat-o în poezie modeniștii. Chiar dimpotrivă, crede criticul, scrisul poetului este sarcastic, pe alocuri, ludic.

Al. Piru, dar și N. Manolescu, consideră că Geo Dumitrescu este poetul cel mai exigent cu sine însuși, după Philippide. Conform acestora autorul are un scris frust, de o crudă senzorialitate, într-atât încât el nu își permite să fie ironic. Într-un chip sarcastic, cu neobișnuite asocieri, apare în fața noastră un chip proeminent al lui Ianus, într-o abordare modernă. Portretul poate fi desprins mai ales din versurile*:* „Aici o să desenez inima- o gămălie cu un chibrit,/ aici creierul-un aparat sacru și concret// Undeva vor fi neapărat nasul, gura/ n-are niciun semn de întrebare,/ aici în colț am să-mi pictez gândurile-/ o claie informă de rufe murdare.// Pieptul, o oglindă cu poleiul zgâriat, va lăsa să se vadă interiorul...[6](Portret)"

În acest poem îl percepem pe Constant Tonegaru, dar și pe C. T. Lituon. Însă Geo Dumitrescu, în *Portret*, inversează ca-ntr-o joacă sensurile. El se detașează și privește elementele ce compun construcția unei figuri dintr-un unghi interior. Aparent jucăuș, poetul minimalizează fiind totodată cochet, ironic și autoironic.

Acest poem construiește un relief interior, iar poetul insistă pe „vidul lăuntric al poetului, pe absența idealului și a nobleței de gândire."[7] Descoperim un poet care se înscrie pe linia marilor esteți ai lirismului occidental, început de Baudelaire.

Un alt poem, *Psihoză,* anunța, în aceleași tonuri grave, o concepție care deplângea condiția omului, ființa supusă deprimării erotice, deținătoare a unui suflet naiv și sentimental. Descrierea unui astfel de gest tipic unui sinucigaș, ne conduce de la spleen-ul și disperarea bacoviană, la „un fapt pe jumătate absurd", la „o stare de perplexitate"[8].
Coperta în care se înfățișa publicului cititor volumul avea puterea sugestivă a verdelui ierbii, transmițând în acest fel ironie și nostalgii, în asociație cu acea lună de toamnă în care își făcea de fapt apariția.

Aflat la o vârstă tânără, poetul era precoce în simțire. Acesta lăsa în poemul *Odă* să se înțeleagă o tristețe și o dorință de evadare în viitorul alegoric.

Activând într-o epocă culturală deosebit de fecundă, Geo Dumitrescu, s-a dovedit un ucenic deosebit de destoinic. El a preluat și fructifict, din studenție, cu mare dedicație, concepțiile literare ale scriitorilor de renume din veacul trecut: Novalis, Hölderin, Blake, Rilke etc. Mai mult, simpatizând cu spiritul poetic francez, poetul sondează cărările întortocheate ale unor poeți pe care încă societatea noastră literară nu era pregătită să îi confrunte: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Blaise Pascal, François-René de Chateaubriand, Joseph de Maistre, Charles Peguy, Henry Bergson, Jarry Breton, Gabriel Marcel etc. Ideile lui se pliază promițător pe cele ale lui Charles Baudelaire.

Poetul intuiește și pledează pentru necesitatea renunțării la imprecizia romanticilor, în favoarea noii metode poetice post simboliste, în favoarea revoltei împotriva convențiilor poetice și în favoarea reconsiderării fenomenului estetic, care se întepenise de un secol în

[6]*Ibidem*, p. 3.
[7] Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică, Poezia,* Editura Aula, Brașov, 2001, p. 50.
[8]*Ibidem*, p. 50.

romantism. Poetul reiterează concepția lui Baudelaire teme grave precum: prostia, sadismul, lubricitatea, avariția etc.

Tot în completarea concepției sale în formare se trezea în poet destul de devreme o aplecare înspre viziunea poetică a lui Edgar Allan Poe. Poetul preia de la acesta ideea unității efectelor poetice, necesitatea de a dezbraca textul poeziei de didacticism, predici, moralism care demonstrau mai degrabă falsitate decât sensibilitate poetică.

Apar de asemenea numerose influențele dinspre avangardism (Tzara, Urmuz, Voronca, Vinea, Fundoianu etc.), spiritualism (Nae Ionescu) și suprarealism (Gherasim Luca, Saşa Pană etc.). Și-au dovedit o utilitate însemnată în prima etapă de creație a poetului. Natura sa interioară, care trăda o dorință de aventură în lumea cuvintelor, nu a fost indiferentă la prefacerile majore sugerate de alte creații din literatura română sau străină a acelor vremuri.
Este lăudabil că poetul și-a dat seama că, în acea epocă zguduită de atâtea tendințe extremiste, de cutremure avangardiste, un poet nu mai poate milita pe căile bătătorite și cu mijloacele „tradiționale".

În fapt poetul era implicat pe toate planurile în activitatea culturală.

Iată-l, începând din februarie 1941, conducând numeroase întâlniri într-un mic birou de lângă Atelierul Tiparului Universitar, pe Strada Elie Radu, la numărul șase, cu alți tineri poeți sau critici, ca Sergiu Filerot, Ștefan Popescu, Elena Diaconu, Florin Lucescu, Dinu Pillat, Ovidiu Râureanu, Marin Sârbulescu, Al. Cerna Rădulescu, Mihnea Gheorghiu, Tiberiu Tretinescu etc. Împreună cu aceștia s-a mobilizat și a scos pe piață revista „Albatros", o revistă bilunară, ce se adresa în special lumii literare, militând prentru înnoire.
Găsim multe referințe despre acest grup albatrosist care îl avea ca lider pe Geo Dumitrecu, acel „tinerel slab, scund, cu ochii parcă mirați, dar atenți concentrați"[9].

Încă din primii ani de activitate, poetul avea deja o imagine de om altruist și de mizantrop. El avea o personalitate hotărâtă, puternică, carismatică, ceea ce conta în epoca aceea plină de spaime, dar dincolo de aceste lucruri conta faptul că dovedea o rară libertate a spiritului.

Coordonarea unei revistei precum „Albatros" nu a fost lipsită de obstacole. Tinerii coalizați deja prin demersurile anterioare într-un grup, aveau în Geo Dumitrescu o mână de fier. „S-a impus de la sine, (ne spune Eugen Simion), ca lider al generației și, în 1945, fixa pentru sine și colegii săi trecuți prin experiența dură a războiului un program complex de restructurare a poeziei române."[10]

Cu ocazia unui interviu memorabil, reconsiderând fenomenul din perspectiva anului 1945, când era interesant și să te regăsești antiburghez și neelitist, tânărul lider al grupului își amintea despre grupul format în jurul „Albatrosului" ca despre grupul ce reprezenta: „prima generaţie de mahala şi de la ţară care refuză să se absoarbă în burghezie şi care, devenită obiect de calificări intelectuale rămâne fără cinism la condiţia clasei originare. Suntem o generaţie fără dascăli şi fără părinţi spirituali. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura şi manualele de istorie naţională"[11] (în interviul acordat lui Ion Biberi, pe tema *Lumea de mâine)*.

Revista căreia poetul i-a dedicat întreaga sa energie, avea un format atractiv prin colorit și aranjare, dar și prin subiectele și textele aduse în fața cititorilor.

Primul număr, aşa cum am văzut într-un capitol anterior, apăru în 10 martie 1941, ultimul în 11 iunie 1941. Apariția sa scurtă s-a datorat climatului politic (dictatura antonesciană), care a interzis apariția „Albatrosului" datorită orientării ei antifasciste. Aceasta s-a impus în epocă prin calitate iar pentru asta cel mai mare rol l-a avut Geo Dumitrescu alături de Sergiu Filerot. Elanul poeților din acest grup și al colaboratorilor din paginile

[9] Sergiu Filerot, *Reîntâlniri*, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 35.
[10] Eugen Simion, prefață la volumul Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Curtea Veche Publishing, 2000, p. 5.
[11] Emil Manu, *op. cit.*, p. 45.

revistei era unul susținut de credința în dreptate și era nedisimulat, spontan:„Viața redacției se consuma, de fapt, în furtunoase adunări în care se citeau și se alegeau, prin discuții și vot, textele pentru tipar și în care toți participanții aveau drept și rol egal, poate nu și influență identică și putere de convingere.”[12]

Împreună cu redactorii permanenți, Geo Dumitrescu, încă student în acea perioadă, se ocupa de materiale și de primirea șpalțurilor de la tipografie. Apariția unei reviste cu numele poemului baudelairean *L'Albatros* în România, propusă de unul dintre membrii grupului („Tretinescu sau poate Dinu Pillat”), cu portretul „poetului blestemat”, era pentru acei ani o promițătoare notă de schimbare. Pe prima pagină, apăreau mărețe versurile poemului „La poète est sembable au prince des nuées,/Qui hante la tempête et se rit de l'archer;/ Exile sur le sol au milieu de huées,/ Ses aile de géant l'empechet de marcher.[13]”Acest citat reflecta aspirațiile tinerilor, propunându-și prin această experiență cuceriri estetice prin propriile lor forțe. Poeții dăreau înoirea și ineditul, și asta plăcea publicului românesc. Bine primită în epocă, revista tindea spre vârf și avea toate condițiile să-și îndeplinească visul datorită faptului că Geo Dumitrescu era neobișnuit de comunicativ, de dechis și de aplecat înspre a cultiva noile generații.

În calitate de mentor al noii generații, Geo Dumitrescu avea toate înzestrările necesare de care s-a folosit cu succes mai apoi și în creația poetică. Una din aceste trăsături a fost simplitatea. În mijlocul acelor poeți, mai vârstnici sau mai tineri, omul de cultură Geo Dumitrescu a reușit să fie un exemplu și să creeze în jur armonie. Această armonie izvora în principal din statutul de poet, fiind dovedit ca un bun mânuitor al cuvântului „aducător de gând poetic”, și ca un maestru al semanticii poetice și al limbajului direct și realist.
Criticul literar Ion Bălu admira calitatea versului său:„Simplitatea vocabularului său reflectă în realitate un pindarism modern, constituit pe un fond lexical istoricește esențializat. În spațiul liric național, Geo Dumitrescu are un precursor în Grigore Alexandrescu, al cărui limbaj curent, lipsit de artificiu, a fost studiat și justificat de G. Călinescu. Structura poemelor sale, identic orală, nu venea dintr-o înclinație spre prozaism, ci era rodul educației clasice, efect vizibil și la Geo Dumitrescu.”[14]

Înaintând în carieră, în câțiva ani, prin munca intensă depusă în plan literar o muncă (atât articole critice, cât și poezie), poetul a reușit să întrețină în mijlocul acest grup, pe tot parcursul apariției revistei, dar și după aceea, un interes ridicat și o motivație vie. El face trimitere la modelele din epocă (mulți din tinerii de după ’40 fiind emuli ai lui Tudor Arghezi.) Mesajul, redat cu convingere, pledând pentru înoirea pe care o întrevedea, era lăudabil, dar și necesar, dar mai mult conținea și tristețea gravă a unui regret. Iată versurile sale din poezia *Declin*: „Într-o zi, vor veni peste noi/ Amintirile ca o hoardă barbară/ Din pacea timpului-pustiită țară/ Va trebui să ne retragem goi.”[15]

Vremurile erau însă din cele mai grele. Într-un mediu al dictaturii legionare și ulterior antonesciene, tinerii nu aveau cum să lucpte împotriva tendințelor literare care erau în epocă. Domina trendul unor manifestări contestatare, la început împotriva lui Carol al II-lea, considerat răspunzător pentru pierderea de teritorii, iar, mai apoi, împotriva lui Antonescu, care de asemenea provocase fervoare și neliniște, prin angajarea într-un război împotriva rușilor.

Literatura era afectată de servilism. Comuniștii, deși le era interzis accesul la putere, prindeau și ei, tot mai multă putere. Poate ne întrebăm de ce să fi fost ei populari în epocă. Credem că opoziția este de multe ori mai interesată de comunicare cu oamenii, decât erau regimurile autoritare. În acest fel, influența stângii transmitea încredere și strigându-și de pe

[12] Ion Bălu, *Nostalgia absolutului*, Editura Eminescu, București, 1981, p. 14.
[13] *Ibidem,* p. 17.
[14] Ion Bălu, *Nostalgia Absolutului,* Editura Eminescu, 1981, p. 114.
[15] *Ibidem,* p. 47.

planul secund nevoia de adeziune se suprapunea cu fronda socială a tinerilor din acea perioadă. Totuși, dacă e să privim imparțial, revista „Albatros" nu aparținea aripii de stânga a eșichierului politic a anului 1941. Revista se ocupa de literatură după cum bine se poate observa din paginile ei. Iar într-un regim democratic simpla criticarea unui sistem aflat la putere nu ar fi avut un caracter militantist. Din observația lui Ion Bălu aflăm însă că atitudinea frondistă a poetului a determinat puterea, care a considerat deplasat materialul publicat în revistă și a închis revista: „Articolele lui Geo Dumitrescu stimulează o literatură de rezistență, atacând poezia momentului, creație a unor spirite oțioase și superficiale".[16] Însă nu era nici momentul, nu nici era treaba atutorităților statului să înțeleagă criteriile estetice, în condițiile date. Ei erau interesați să aducă la tăcere combatanții.

Geo Dumitrescu va încerca mai apoi, peste ani, să readucă la lumină creațiile grupului. Un exemplu e acela al momentului în care grupul era închegat în jurul și prin caietul de poezie „Sârmă ghimpată". Această publicație se pare că nu a avut prea mulți sorți de izbândă deoarece și acesta a fost imediat reținut de cenzură.

De altfel, în toamna anului 1943, editura Prometeu ar fi trebuit să-i publice placheta *Pelagră*. Această apariție însă, a fost din nou cenzurată de Siguranța statului, pe motiv că ar fi exprimat tendinţe defetiste şi bolşevice. Poetul se apăra mai peste ani, spunând că acest volum a reprezentat o „reacţie de nonconformism şi oroare, de împotrivire şi defetism faţă de dictatură şi de războiul ei odios, faţă de literatura de goarnă şi cădelniţă care acompania, zelos şi festiv, crimele şi teroarea fascismului."[17]

Poetul era trecut pesemne deja în rândul inamicilor regimului de atunci. O grea povară care îi va influența destinul de aici înainte.

Însă totuși avem de-a face cu o epocă literară care nu este determinată numai de stagnare și exaltare a spiritului romantic și patriotic, ci și de influența unor autori care și-au adus o contribuție deosebită în lirica modernă, una din ele fiind cea a literaților francezi mai sus pomeniți. Se resimt în epocă și elemente din poeții români simboliști, Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, sau avangardiștii T. Tzara, B. Fundoianu, I. Vinea, Geo Bogza etc. Nu sunt de neglijat nici fundamentele morale ale formării sale sau caracterul polemic agresiv. Cazul lui Geo Dumitrescu nu deci era singular. Și se pare că-n aceste momente Geo Dumitrescu face o cotitură remarcabilă: el transformă actul de împotrivire politică în operă literară. Un fenomen care îl va ajuta și mai târziu, pe parcursul întregii vieți, să continue și să nu capituleze în fața unul alt regim, și mai atroce.

Poetul a oscilat ani de zile între acțiunile lirice reformatoare și luarea de atitudine în ziarele vremii. Concepția sa frondistă și nonconformistă a fost cea care l-a înrâurit și care a continuat să-l mobilizeze înspre o angajare neobosită în activități implicații sociale și ideologice controversate. La un moment dat balanța neutralității se pare că a cedat și, iată-l mai târziu servind un regim în jocul căruia a intrat poate din nevoia de afirmare, poate din răzbunare sau chiar din convingere. Pe fondul tensionat al intrării României în război, scriitorul avusese, în 1942, curajul de a se angaja într-o dezbatere neobosită ce viza un atac făţiş împotriva regimului fascist; dar, deja, în anul 1943, scriind la revista „Ecou" articolul *O altă estetică,* poetul se revolta prea departe în planul esteticului. Destinul lui îl va purta o perioadă în contra idealurilor în care crezuse. Se alătură pentru o câtva timp forţelor de stânga, ale acelui partid comunist care, dotat cu elanuri ilozorii, își creștea inevitabil forțele, acel partid care odată cu anul 1944 a început o utopică culturalizare a maselor. Vedem astfel că poetul se trezește în mijlocul unei himere: „Poporul nostru, de altminteri foarte apt a gusta ce e frumos (...) trebuie ajutat să scape de obsesia pâinii, să știe dormi și într-o casă, să știe să se

[16] *Ibidem*, p. 47.
[17] *Ibidem,* p. 47.

îmbrace și să mănânce(...)ne-am gândit să ne înrolăm în această luptă aspră care vrea să transporte estetismul în fabrică și pe ogor”[18].

Prin opțiunea sa de a se implica în măsurile ideologiei de stânga, cedând regretabil, ca destul de mulți autori i-au cedat (insuflat poate de reușitele sale editoriale în epoca constrângătoare pe care o trăise), poetul se află la un moment dat în postura de a-i învăța pe „ignoranții” tineri literați ai anilor ’50 să scrie (căci asta era în planul „marii alfabetizări”), ba mai mult, unori, să le și ia apărarea pentru proastele rezultate. În 1947 îl aflăm războindu-se în presă cu criticul Ov. S. Crohmălniceanu, care, în articolul *Pentru calitate în nuvelistica noastră*, îi reproșa absolutizarea mijloacelor tematice în defavoarea celor artistice. Poetul își apăra emulii răspunzând criticului: „Nu păcatele, ci meritele principale ale nuvelelor» trebuiau relevate, deoarece «cu totul noi și cu totul prețioase sunt cele 5-6 nume de condeieri tineri» incriminate de critic.”[19]

Au avut loc și alte intervenții în presa comunistă, nu foarte multe și nu vehemente. În studiul său, cu privire la anii 1944-1947, Ana Selejan îl listează pe Geo Dumitrescu între autorii „literaturii angajate, sau protestatare”, și, totodată între reprezentanții care au promovat o așa numită „literatură nouă, orientată spre social și politic.”

Nu trebuie însă să uităm că, mai înainte chiar de anul 1944, Geo Dumitrescu era un poet angajat, nu pe spectrul politic, ci pe cel al estetismului, și că dovedea un caracter militant împotriva regimului dictatorial regal. Este lăudabil că avusese curajul să scrie nu doar o dată, împotriva regimului dictatorial de dreapta din epoca 1940-1944. Vom observa iarăși că, deși a avut o perioadă în care nu a luat atitudinea potrivită, mai târziu, poetul revine la această poziție, chiar dacă își va fi pierdut directețea și elanul tineresc.

Avem de-a face deci, cum observa criticul Eugen Simion, în prefața volumului din 2000, *Poezii,* cu un poet consecvent, care nu s-a dezis de propriile concepții. Acest poet, după fiecare cotitură a ideologicului, a reușit să găsească o cale de a lua atitudine. Să nu trecem ușor cu vederea peste caracterul implicării sale de înaintea impunerii literaturii proletariatului. Geo Dumitrescu, după cum am mai afirmt, viza retorică nouă și o poezie nouă, nu regimul comunism.

Totuși, lamentabil este că chiar de la instaurarea regimului comunist ideologia a fost impusă la toate nivelele. Aceasta a folosit literatura și presa ca niște porți deschise către tineri, către generația care își făcea firav apariția. Aceasta a fost adusă în situația de a prelua justificarea lucrurilor ce se petreceau sub nasul lor. Ba chiar generațiilor însele, prin felul în care lucra propaganda au fost stârnite una împotriva celeilalte.

Considerăm că poetul și renumele acestuia a suferit destul mai ales datorită confuziei care a fost dinadins creată de organele de securitate. Orgoliul unui poet, precum bine știm a existat și există, pentru comuniști un autor nu exista ca om, ci ca pion spre a fi folosit de neîndurătoarea mașinărie propagandistică a PCR-ului. Cazul se aseamănă din acest punct de vedere cu cel al poetului Ion Caraion. Este bine de știut că, în acest vacarmul creat de comuniști, în punerea în aplicare a planului lor de instalare la putere și de păstrare cu orice scop a acesteia, instrumentul folosit era, în primul rând, dezinformarea. Iată de ce oameni precum Geo Dumitrescu, Virgil Ierunca și Ion Caraion, au putut cădea în capcana comuniștilor.

Astfel, în toată perioada1944- 1946, pe Geo Dumitrescu îl aflăm redactor la "Victoria", locțiitor al directorului Teatrului Național din Craiova (1946 -1947), redactor șef-adjunct la "Flacăra" (1948-1950), iar în 1950-1952 la conducerea „Almanahul literar” din Cluj. Migrarea acestuia cât și retragerea la un almanah literar, arată că lucrurile nu au stat prea frumos, trebuie să le fi fost greu comuniștilor să țină în frâu un astfel de intelectual. Însă credem că totuși comuniștii mizau pe oameni ca Geo Dumitrescu.

[18] *ibidem, idem.*
[19] Ion Bălu, *op. cit*. p. 51.

Din nefericire lucrurile nu aveau cum să arate bine deloc. O marotă de care s-a folosit comunismul, a fost mai ales conflictul de generație. Regimurile dictatoriale, bazându-se pe contrângere nu pot da naștere decât la grozăvii. Iar acest fel de conflict nu ar fi existat în condiții de armonie socială reală. Ana Selejan descrie situația în care se aflau tinerii în opoziție cu generația vârstnică: ”Exista o ambiție fățișă a tinerilor în a ocupa poziții literare și a câștiga teren. Ei se manifestau în atenee, în conferințe, grupați în jurul unei reviste, dar și în cercuri literare.”

Totuși să nu credem că era deja atât de devreme o stăpânire peste toate. Și asta i-ar fi putut adormi vigilența. Ca și în fața morții oamenii liberi sunt naivi, capcanele nu se întrevăd foarte ușor. Exista încă în acei ani efervescența dezbaterilor, plăcerea analizelor literare și filozofice. Ședințele multor dintre cercuri și reviste nu erau adunări în care se propaga ideologia, ci erau ocazii de a dezbate noi poetici, de a-și face cunoscute debuturile și de a-și motiva unul altuia noile direcții pe care le descopereau: „Când Cercul „Sburătorul” își face mai multă publicitate, anunțând ținerea celei de-a doua ședințe, pe februarie 1948, peste o lună, din aceeași revistă „Universul literar”, aflăm că cercul de artă și literatură al „Mișcării tineretului Progresist” își ține prima sa ședință; «În acest sens-nota autoarea (Ruxandra Oteteleșeanu, în *Universul literar* 10/12 martie)-relevăm lecturile pe care le-au făcut din operele lor poeți ca: Elena Diaconu, Eugen Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu și Ion Caraion (...) ținuta acestor scriitori a fost sinceră, entuziastă, lipsită de pedanterie, așa cum făgăduia și conferința d-lui Virgil Ierunca, remarcabilă prin claritatea și substanțialitatea ei.”[20]

Puterea instalată a reușit să păcălească tânăra generație în așa fel încât aceștia, fiind în formare sau la apogeu, au fost hrăniți cu iluzia că vor avea, prin calitățile lor de artiști, un rol important în poezia românească. Diabolism. Mai mult, știm cu toții că tinerii își doresc întotdeauna ceva mai mult decât le oferă prezentul. Se poate observa ușor în presă, singura sursă de informare pe atunci, că naivitatea și exuberanța care le era servită cititorilor, bătrâni sau tineri era stimulată la maximum. Aparatul propagandistic lucra neobosit, inoculând tuturor încredere în utopia unei societăți perfecte, atât de specifice comunismului, astfel că tinerii (și scriitorii nu au fost excluși din schemă), ajung să creadă cu adevărat în ea.

Astfel, în timpul activităţilor de „epurare”, prins și el în mrejele acestei iluzii, încercând să răzbune nedreptățile din timpul legionarilor, Geo Dumitrescu acuza și el câțiva foşti reprezentanţi ai recent încheiatei dictaturi, în „Tribuna poporului” (articolul *Epurație la SSR*). El reproșa faptul că erau încă mulți din vechea gardă antonesciană care ar fi trebuit pedepsiți, printre ei:„dictatorul de la cenzură, care tresărea de mânie în fața fiecărui vers tânăr cu nostalgii de libertate și insinuări pacifiste, care a denunțat siguranței și a trimis la pușcărie mulți nevinovați.”[21]Geo Dumitrescu mai are încă o intervenție pe un ton încă și mai înspăimântător în alt articol al acestui ziar: „Solidaritatea noastră cu țăranii și muncitorii, solidaritate a mizeriei, a foamei, a tuberculozei, a încetat să mai fie un simplu simbol, un portret de literatură politică și a devenit, mi se pare, o promisiune de care ar fi bine să vă înspăimântați puțin.[22]”

După instituționalizarea ideologiei comuniste, în USASZ („Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști”, care va avea primul lui congres în 18-19 octombrie 1947) începea cu adevărat anul etatizării culturii românești. Erau doar câțiva oameni care controlau cultura (M. H. Maxy, N. Moraru, S. Toma etc). Revista „Flacăra” se ocupa între timp de îndrumarea și popularizarea creației momentului. Erau promovați o mulțime de scriitori ai noii literaturi, care era „angajată” politic și social. Construindu-și discursul pe un fond antiburghez poetul

[20] Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor, Reeducare și prigoană,* Editura Cartea Românească, ediția a II-a, București, 2005, p. 101.
[21] *Ibidem*, p. 53.
[22] *Ibidem*, p. 72.

scrie şi câteva poezii în lirica vremii. Menționăm dintre acestea: *Scrisoare către Geneva, Mult mă mir, Socialism, Puterea ursului* etc. Ana Selejan enumeră într-o listă de aproximativ 25 de artişti care au avut acest statut, pe listă fiind şi Geo Dumitrescu.

În cadrul revistei „Flacăra", revista care îndruma pe atunci tinerele talente, contribuția lui Geo Dumitrescu erau notele rubricii „Baricada." George Călinescu avea să-i aducă subtil aminte de acest lucru în studiul critic referitor la volumul de poezii din 1946.

Analizând opera lui Geo Dumitrescu, critici ca Al. Piru, Adrian Marino, G. Călinescu, au confirmat militantismul ziaristic al lui Geo Dumitrescu care era „pronunţat de stânga" şi inspirat de „mitologia timpului revolut", din volumul său de poezii publicat în 1946. Poetul era unul din colaboratorii regimului comunist considera Ana Selejan: „Geo Dumitrescu a publicat în presă şi poezie pentru „mase", poezie a şantierului, («deşi poetul n-a fost niciodată printre cei prolifici, dimpotrivă»).

În această tonalitate vehement antifascistă, poetul decide, în 1946, adunând aici tot suflul frondei sale trecute, publicarea poemelor care au fost proiectate iniţial să apară în volumul interzis *Pelagră*, poezii ce au fost scrise între 1940-1943. Volumul apărea deci în 1946, însă cu un alt titlu: *Libertatea de a trage cu puşca*.

Nu va dura mult până ce poetul va reuși să înțeleagă că acest drum este unul al pierzaniei, şi că, dorind înlocuirea unui sistem ce impunea câteva clişee, cel pronunşat de dreapta, cu unul de extremă stângă nu se întâmplă nimic pozitiv. Înțelege deci că noul sistem va promova din nou clişeul la nivel de unică politică publică, şi de unică expresie literară.

Între timp, cum arătam şi mai devreme, primește un feed-back revelator din partea criticii. Astfel, criticul George Călinescu, în ziarul „Naţiunea" îl acuza subtil insclusiv de inconsecventă: „Acum, în treacăt fie zis, punându-ne din unghiul teoretic în care se aşază poetul însuşi, care e un progresist, trebuie să observăm că poezia aceasta e încă de mentalitate burgheză. (...)Noua concepție este optimistă şi cere glorificarea efortului(...) şi e chiar un mistic, cântând aventura în cer(...) Poetul merge până acolo încât să ironizeze viaţa maşinistă..."[23] Criticul remarca un lucru care de fapt îi aduce pe termen lung beneficii lui Geo Dumitrescu.

Ulterior se pare că revista „Flacăra" va hărţui, încă de la primul număr, criticii acelor ani. Semn că unii critici G. Călinescu, Cezar Petrescu, Al. Philippide ş.a, astfel că au intrat şi ei în nemilosul proces de „reexaminare ideologică".

Peste ani, poetul va cădea şi mai mult în capcana pregătită de „noua literatură", cea a progresului, a temelor impuse, a limitării esteticului.

Neînțelegerile cu noua orânduire ulterior se ascut, iar poetul, din fericire, bate în retragere. Primele sale încercări în proză sunt *Ţara lui Cremene*, (care însă nu a mai apărut), *Eşantion de literatură „eroică" sau „imperialistă" sau étalaje de la nation*, sau o alta, *Niki Popescu se sinucide*. Lucid şi inteligent, el părăseşte repede această direcție. Din dorința de a vedea realitatea aşa cum era, ori fiind indezirabil, ori ca să se convingă că regimul care tocmai se instalase era nociv, poetul pleca din București. Va opta de aici în acolo pentru o bună bucată de timp pentru retragere şi tăcere.

Ana Selejan e de părere că a se ascunde azi această etapă din viaţa lui Geo Dumitrescu este o mare greşeală, deoarece „opera autentică n-are nevoie de partizanate şi escamotări de niciun fel".

Va realiza totuşi, nu din dorința de afirmare literară, ci din preocupare mai mult documentară şi de observare a metodei stilistice, câteva reportaje realiste, poate ca să nu evite de tot cerințele impuse de dictatura proletară. Acest ocol ni se pare a fi o reantrenare în neutralitatea literaturii, şi acest gen de scriere îi oferea rezerva de care avea nevoie.

[23] *Ibidem,* p. 407.

Scrise, chiar din 1943, câteva reportaje: *Primăvara în ruinele Bucureştilor, Prietenul şi eliberatorul: prinosul de muncă, dragoste şi înnoire al poporului român, Itinerar eminescian etc.* Se observă că aceste reportaje poartă o puternică amprentă lirică. Următoarele reportaje reuşesc să fie neutre: *Tatăl pădurilor, Însemnări provizorii despre vetrele roşii ale Turzii, Poveşti despre case la Bicaz, Bicaz ieri, azi, mâine* etc. Se preocupa pe atunci de surprinderea realității așa cum era ea. Lăsa asamblarea obiectivă a evenimentelor și banalul cotidian să vorbească de la sine. Criticii menţionează că poetul se preocupa de o documentare serioasă umblând şi consemnând frumuseţi ale naturii. Reportajele pregăteau astfel un nou salt creativ, ce va fi exprimat ulterior în poezie. Scriind despre activitatea sa, istoricul literar Ana Selejan confirmă faptul că că poezia lui nu intra decât tangențial în canonul poeziei pentru mase, cel puţin nu în perioada 1944- 1948.

Poetul a fost într-adevăr, după părerea Anei Selejan, „o voce sonoră şi penetrantă în peisajul jurnalistic al acestui moment". Pe de altă parte, spune ea, Geo Dumitrescu, ca şi mulţi alţi tineri scriitori, era deosebit de „implicat în toate evenimentele legate de redimensionarea literaturii", orientând tinerii înspre „sindicalizarea vieţii şi a imaginarului artistic" (Ana Selejan).

Avem de-a face cu un poet orientat spre social, care a pledat activ pentru un nou model literar, al cotidianului. Însă exces de zel, a pledat chiar și pentru un nou statut al scriitorului - cel sovietizat, de inginer al sufletelor, ambele de sorginte sovietică: „Scriitorul sovietic nu mai este înafara socialului..."(„Victoria", I, nr. 17, 8 nov. 1944). În „Tânărul muncitor" poetul scria încă de pe atunci că este nerăbdător să facă parte dintr-o „asemenea tabără de regenerare naţională" şi să întreprindă acolo marele cântec al muncii şi al tinereţii".
În concluzie prin atitudinea de frondă, precum şi prin acel militantism publicistic justificat până la un moment dat, considerăm că Geo Dumitrescu s-a impus în fruntea generaţiei de tineri scriitori care voiau să schimbe faţa literaturii. Până în momentul în care regimul de inspirație sovietică a întors armele împotriva idealului de libertate, Geo Dumitrescu se află într-o etapă antiburgheză, pe aceeași direcție cu politica partidului comunist. Angajat în lupta pentru drepturi, el credea că tinerii vor avea cu adevărat un cuvânt de spus. Curând avea însă să sufere o deziluzie, deoarece i-a fost dat să vadă faptul că acest regim nu ţinea cont de voinţa intelectualităţii sau poporului, ci mai degrabă, din lipsă de strategie, imita și copia structura sovietică a URSS. Poetul va ilustra poetic această temă în poemul „Problema spinoasă a nopţilor".

Prin publicarea volumului *Libertatea de a trage cu pușca*, conotațiile operei lui Geo Dumitrescu se multiplică. Atitudinea protestatară, adresată literaturii, s-a coagulat coerent în volum. În *Istoria literaturii de pe azi pe mâine*[24], totuși, Marian Popa se întreaba unde va trebui plasat Geo Dumitrescu, în acea epocă în care valoarea în literatură era deturnată de la adevăr şi libertate şi dacă opera poetului este controversată sau nu. Putem spune că poetul va rămâne în literatură printre cei care au impulsionat prin străduință și inteligență mersul înainte al poeziei. Chiar dacă acesta a fost victimă a iluzoriului ideal comunist, sau poate a propriului narcisism, el rămâne un poet implicat deplin în scopul de a înnoi literatura.

Poezia sa vorbește chiar și de nechibzuința din trecut care îl va măcina pentru o lungă perioadă. A crede în idealul unei societăți care să îmbine dreptatea pentru mase și cultura pentru toți membrii ei nu este un păcat. Acest don Quichotte al neomodernismului avea însă să descopere înșelăciunea în final şi să o identifice pentru a fi în slijba generaţiilor care au urmat. Ca și ceilalți prieteni ai săi, ne spune Eugen Simion, Geo Dumitrescu are în spate o istorie ce se rezumă la aceste gânduri aspre: „Noi am văzut, într-adevăr, prea multe cadavre, și nu o dată, venind de la cursuri în aceste amfiteatre, în care astăzi dumneavoastră atât de

[24] Marian Popa, *Istoria literaturii de azi pe maine*, vol II, Fundația Luceafarul, Bucuresti, 2001, p. 349.

frumos surâdeți în versuri viitorului, străbăteam bălțile de sânge ale orașului și intram pe porți îndoliate, în săli aproape pustii."[25]

În altă ordine de idei direcția pe care a deschis-o Geo Dumitrescu în lirica sa este pe termen lung una fecundă. Prin valorile cuprinse în conotațiile versurilor sale se recâștigă în literatura română teritorii neexplorate pe care alți poeți.

Doar târziu, după 20 de ani, literatura își va putea redobândi drepturile de a evolua. Extrem de puțini critici au recunoscut importanța acestei perioade din literatura română.

Un alt criticul, Gabriel Dimisianu evidențiază puternica influență exercitată de acest poet: "dintre poeții generației lui, Geo Dumitrescu este acela care are cei mai mulți urmași literari, fii, nepoți și chiar strănepoți, toți în linie dreaptă.(...) pe Geo Dumitrescu îl aflăm răspândit, ca să vorbim astfel, în mai toată poezia generației optzeciste și nouăzeciste (nepoții și strănepoții!), la rândul ei această poezie, devoratoare de «cotidian», sarcastică, ludică, destructurantă și destabilizatoare"[26].

Căutarea pe care o întreprinde poetul în retragerea sa din mediul scriitoricesc până la deschiderea din anii 70, este comparabilă cu drumul lui Ulise.

Geo Dumitrescu va reveni ca redactor la *România Literară,* în anii 68-75. Această revistă reîncepea săîșiîndrepte din nou privirile spre literatura modernă, să exploreze noi și inedite spații literare. Criticul Gabriel Dimisianu relatează câteva lucruri despre componența redacției de atunci a revistei, accentuând deschiderea poetului înspre autori care au fost nedreptățiți de-a lungul timpului de sistemul comunist. Înțelegem din atitudinea sa faptul că, în secret, tânjea spre libertate de gândire și creație sau cel puțin tânjea la o reparație: „Era căutat de tineri Geo Dumitrescu, dar și el îi căuta, dintr-un impuls, ireprimabil, de solidarizare.(...) Pe frondeuri, pe răzvrătiți, pe cei care ieșeau din rânduri, pe *păguboși* îi cultiva cu predilecție poetul *Libertății de a trage cu puşca*. Îi proteja pe cât îi sta în putere. În 1968, când a venit la, «România literară» în împrejurările vremelnicei liberalizări, și-a alcătuit cea mai incomodă redacție cu putință. A păstrat grupul de critici existent din epoca *Gazetei,* iar în rest a angajat foști deținuți politici, pe Goma, pe Dimov, pe Caraion, rebeli ca D. Țepeneag, ca Adrian Păunescu, cel de atunci, ca Virgil Mazilescu, ba chiar a încercat, nereușind, să-l aducă în pagini pe Virgil Ierunca, prietenul de odinioară și inamicul făți al regimului."[27]

Geo Dumitrescu, era, putem conchide, un animator cultural care a riscat dar care e caracterizat prin omenie. A fost în felul lui și un izolat, acesta fiind reversul inevitabil al poziției de lider. Pe acest plan, deși era legat de ceilalți prin corzi invizibile, într-un anume fel, el era mai singur ca oricând. Putem spune că printr-o aritmetică primară poetul era de trei ori mai singur decât restul poeților din generația sa.

Ce a reușit să rezolve poetul până la urmă din tot ce era de rezolvat? Să imprime mediului gazetar literar de după 1964 o față nouă. A făcut-o redgăsindu-și elanul, mai mult ca sigur din convingere. El însuși afirma: „voi inventa toate lucrurile de la început".

Edificatoare în analiza noastră este prezența lui la rubrica *Atelier literar,* care peste ceva timp devine *Poșta redacției*.

Poetul îndruma neobosit (și avea ceva de recuperat), cu abnegație și determinare, ca un mentor de generație ce era, pe toți mai tinerii confrați care și-au făcut obicei să scrie la redacție pentru a-i cere îndrumare.

A scris timp de patru decenii la „Licăriri", „Albatros", „Flacăra", „Contemporanul", „Gazeta literară" și „Luceafărul". Îndrumările, judecata critică pe care a acordat-o acolo se însumează mai mult de 25000 de răspunsuri. Acestea diferă de la caz la caz. În unele cazuri versurile i se păreau „foarte inegale, încâlcite, nebuloase". Din când în când se pot găsi critici

[25] Eugen Simion, în prefața vol. Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Curtea Veche, București, 2000, p. 10.
[26]Gabriel Dimisianu, apud Iulian Boldea, *op.cit*., p. 86.
[27] Gabriel Dimisianu, *In memoriam*..., în România literară, 2005, nr. 40.

destul de aspre, ”alteori regăsea semnele clare ale unui talent, de la care sunt de așteptat lucruri din ce în ce mai bune”.[28]
Ion Bălu ne asigură în monografia sa că îndrumarea tinerelor talente, poetul a reușit să aibă un răsunet impunător: „La *Albatros*, în 1941, îl descoperim pe Marin Preda; între anii 1948-1950, în paginile revistei *Flacăra*, Geo Dumitrescu a analizat încercările de versuri sau în proză trimise de Traian Coșovei, Gh. Sidorovici, Corneliu Leu, T. Vârgolici, Nicolae Țic, Dragoș Vicol, T. Utan, Șt. Cazimir ș.a. (...) Cu o înțelegere paternă, dar și cu familiaritatea care îi leagă pe poeții de toate vârstele, Geo Dumitrescu a răspuns «celor mai teribile scrisori care s-au scris vreodată de liceeni, cu scris tremurat și hârtie albastră, plicuri de veleitari burdușite cu poeme»”.[29]

Îndemnurile și corecția transmise de Geo Dumitrescu ținteau întotdeauna coarda sensibilă a condeierilor din acea vreme. Felul în care și-a întreprins acest poet rolul de mentor stă sub semnul dialogului. Geo Dumitrescu s-a bucurat de recunoașterea celorlalți confrați și de faptul că efectele muncii sale nu se lăsau niciodată așteptate. Acest lucru dovedea o umanitate și o perspicacitate filtrată printr-un cuget rațional, mereu îndreptat către libertate.
Considerăm ca important acest mic indiciu al aportului său în poetica modernă, chiar al importanței sale în epocă, faptul că poetul a avut curajul să întoarcă macazul, căutând să trezească în literați spiritul de dreptate și aspirația către un echilibru real al valorilor. Greșelile și opțiunile din trecut ale poetului, nu este nevoie să fie uitate, dar atunci binele, curajul său de a-și recunoaște eroarea și a o îndrepta, precum și asumarea unei atitudini subversive, trebuie apreciate în egală măsură.

Trăind şi scriind într-o epocă problematică, supus şovăielilor specifice omului modern și așezat la răscrucea de vânturi a istoriei poetul ne îndeamnă la rațiune, la înoire, la acceptarea inefabilului, la reflecția neobosită asupra treptelor iertării, a recunoașterii greșelii și a însemnătății libertății.

Poezia *Treptele iertării* pare a conține un memoriu adresat urmașilor: „Să-l ierți, zicea, pe cel care fără voie te-a lovit,/ pe cel ce prost țintaș/ te-a nimerit în plin, ochind alături./ să-l ierți pe cel ce cu stângacea-i mângâiere/ un umăr ți-a zdrobit sau o speranță,/ pe cel ce te-a lovit de frică, sau de foame/ Din simpla bucurie de a trăi, ca din avântul orb, elementar,/ Cu care explodează mugurii-n april(...)Și mai ușor îl vei ierta firește,/ Pe cel ce vrând/ o scamă de pe șaptcă să-ți aline, în râvna-i binevoitoare, îți vatămă și țeasta din greșeală”(*Treptele iertării*)[30]

BIBLIOGRAPHY

Emil Manu, *Eseu despre generația războiului*, Editura Cartea Românească, București, 1978,
Geo Dumitrescu, *Versuri*, Editura Minerva, 1971, București, 1971,
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică, Poezia*, Editura Aula, București, 2001,
Sergiu Filerot, *Reîntâlniri*, Editura Cartea Românească, București, 1985,
Ion Bălu, *Nostalgia Absolutului*, Editura Eminescu, București,1981,
Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor, Reeducare și prigoană,* Editura Cartea Românească, ediția a II-a, București, 2005,
Marian Popa, *Istoria literaturii de azi pe maine*, vol II, Fundația Luceafarul, Bucuresti, 2001,
Eugen Simion, în prefața vol. Geo Dumitrescu, *Poezii*, Editura Curtea Veche, București, 2000,
Gabriel Dimisianu, *In memoriam*..., în România literară, 2005, nr. 40,
Geo Dumitrescu, *Poșta redacției*, în „Contemporanul”, nr 1, 6 ianuarie 1967,
Geo Dumitrescu, *Poezii,* Editura Curtea Veche, București, 2000.

[28] Geo Dumitrescu, *Poșta redacției*, în „Contemporanul”, nr 1, 6 ianuarie 1967, p. 2.
[29] Ion Bălu, *op.cit.*, p. 200.
[30] Geo Dumitrescu, *Poezii,* Editura Curtea Veche, București, 2000, p. 221

INTERPRETATION AS SELF-REFLECTION IN AL. PHILIPPIDE'S *CONSIDERAȚII CONFORTABILE*

Sorin Iagăru-Dina
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: The main goal of my presentation is to show that in Al. Philippide's essays the description of the authors and the analysis of their texts is, to a good extent, influenced by his conception about the qualities of good poetry in general and by his opinions regarding certain literary and artistic contemporary movements like vanguardism. Despite the common view according to which Philippide's critical perspective is fully governed by a classical sense of impartiality and total devotion to the text, some of his essays from Consideraţii confortabile I, the volume on which I founded my demonstration, show the contrary. The subjective note consists of the fact that many of his comments tend not only to favour some features like the euphony of the verse and the long-polished poetical structures, in the best tradition of a classicist way of conceiving writing, but they also indicate them as the quintessence of the respective literary works, as the key of their value. The essayist approaches, thus, the texts he selects as arguments for his aesthetic beliefs, the selection itself being made in such a way as to allow the author to find enough material for sustaining his assertions.
The formal, sober and didactic tone of the essays conceals a personal conservative option for innovating literature according to internal needs of writers and not under the pressure of literary trend. The distance, a concept frequently claimed by critics regarding Al. Philippide's Confortable considerations, referred to as non-implication and neutral perspective in approaching literary works, is often replaced by the tendence of seeking, for example, in poetry, those aspects which embody his own representation about ,,good poetry". Thus, what at first look may seem objectivity and sober analysis ought to be understood rather as a pleading for a ,,soft" modernism and other idiosyncrasies.
The paradox which makes Al. Philippide a special sort of poet-critic is the subtle manner in which he takes the text for a mirror, heaping praise on what satisfies his taste for moderation, consonant and well-polished phrase, in short, his refined spirit of a conservative intellectual.

Keywords: modernism, distance, subjectivity, conservatory, idiosyncrasies.

Eseistica lui Al. Philippide s-a bucurat de multă atenţie din partea exegeţilor săi. Mai toţi autorii care i-au consacrat studii monografice (Nicolae Balotă, Horia Avrămuţ, George Arion) alocă un capitol separat acestei laturi a personalităţii sale literare, aşezând-o, e drept, după cea de poet. Chiar şi atunci când apare într-un capitol numit *Evoluţia criticii literare*, cum se întâmplă în studiul lui Eugen Simion, *Scriitori români de azi*[1], Philippide este introdus ca ,,un poet în lumea criticii", formulă conţinând o ierarhizare implicită a celor două ipostaze ale autorului discutat. Numărul foarte mare de articole, de studii reunite în câteva volume consistente a dat, totuşi, criticii literare convingerea că trebuie să se raporteze la aceste preocupări eseistice altfel decât ca la o activitate ocazională, neglijabilă, aşa cum sunt, de multe ori, privite însemnările de lectură şi reflecţiile pe teme literare ale scriitorilor. Un alt criteriu care a părut a fi îndeplinit, cu siguranţă mai important decât aspectul cantitativ, a fost acela al judecăţii echilibrate, al sustragerii de sub capriciile propriei subiectivităţi care îi fac adesea pe artişti să fie, cum avertiza acum mai bine de un secol şi jumătate Titu Maiorescu, ,,cei mai contestabili apreţiatori teoretici ai artei"[2]. Printre calităţile punctate se regăsesc

[1] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.
[2] Titu Maiorescu, *Poeţi şi critici*, în *Critice*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967.

deschiderea către o arie largă de subiecte literare (curente, şcoli literare, concepte precum tradiţie, senzaţional, fantastic etc.), erudiţia, aşadar, disponibilitatea de a prezenta inclusiv ceea ce nu este compatibil cu structura lui spirituală şi artistică („Aparent critic refractar, el este un critic transparent, care acceptă puncte de vedere şi sisteme incompatibile cu structura sa spirituală.“[3]), dar şi o conştiinţă a exigenţelor teritoriului pe care intră ca un *outsider* obligat să îşi câştige, prin merite, legitimitatea („Al. Philippide scrie critică altfel decît îşi scrie versurile şi, om de cultură întinsă, pune totdeauna dezbaterea literară într-un cerc mai larg de probleme în care spiritul lui se mişcă fără dificultate.“[4].

Pe lângă transparenţă, înţeleasă aici ca receptivitate faţă de *celălalt*, faţă de opere sau fenomene literare în general, Al. Philippide arată constant o voinţă de echilibru, de justeţe, nuanţându-şi aproape de fiecare dată atitudinea polemică printr-o onestă punere în lumină a ceea ce el apreciază ca merituos în cartea sau miscarea literară faţă de care tocmai şi-a exprimat inaderenţa. Exemple sunt multe în acest sens. Citez aici una dintre cele mai interesante astfel de situaţii, având în vedere subiectul eseului în care apare, suprarealismul: „Metoda, totuşi, şi teoria trebuie să fie luate în seamă. Suprarealismul are marele merit că a reafirmat independenţa poeziei, care nu trebuie să slujească nici unui scop extraneu. Suprarealismul a scos cu putere în evidenţă inconştientul şi stările de vis. A reabilitat miraculosul[…]“[5]. Autorul *Consideraţiilor confortabile* combate cu eleganţă şi cu reţinere, evitând acele verdicte adeseori şocante pe care le emit scriitorii cu privire la cărţi. E drept că textele lui Philippide nu fac parte dintr-un jurnal de creaţie, că sunt mai riguros articulate, publicate mai întâi în reviste literare şi ulterior reunite în volum. Nu putem pune, însă, pe seama unor eventuale constrângeri de gen sobrietatea şi mai ales moderaţia discursului philippidian, având în vedere că tot din categoria eseului fac parte şi acele texte de critică „artistică“, aşa cum a fost ea numită datorită belşugului de metafore, de formulări plastice şi opinii nu o dată hazardate (vezi, spre exemplu, *Teoria sferelor de influenţă* a lui Marin Sorescu[6]). Echilibrul expunerilor sale ţine, cum de atâtea ori s-a remarcat, de o anumită conformaţie spirituală şi intelectuală. Dar, în afară de „asezonarea“ criticilor cu remarci favorabile, printre ingredientele acestei impresii de imparţialitate se mai numără subtilitatea cu care Philippide proiectează în analiza literară propriile valori estetice. Solemnitatea, tonul doct, fluent al evocării autorilor, dar mai ales adecvarea aprecierilor la materialul de comentat (observaţiile au acoperire în textele analizate, sunt întemeiate, pot fi demonstrate cu exemple), toate fac ca imaginea poetului şi a scriitorului ideal, de sorginte (cum altfel?) clasică să se topească firesc şi imperceptibil în ansamblul eseului, creând ceea ce am putea numi un partizanat camuflat.

Cheia este, aşadar, alegerea unor autori afini, în a căror operă să fie cât mai proeminente acele aspecte (îndeosebi stilistice) pe care interpretul le ţine la mare cinste. Ceea ce trădează, cu toate acestea, subiectivitatea eseistului este faptul că se concentrează aproape exclusiv pe calităţi precum limpezimea stilului, cadenţa frazelor, armonia sonoră, „adâncimea expresiei“ indicându-le drept trăsături definitorii ale operei autorilor discutaţi. Astfel procedează Al. Philippide în majoritatea medalioanelor sale literare. Voi prezenta, pe scurt, aici, pentru exemplificare, câteva astfel de situaţii din primul volum al *Consideraţiilor confortabile*.

Despre opera poetului bucovinean de limbă germană Alfred Margul Sperber, Philippide afirmă că trăinicia sa „este asigurată în chip temeinic de forma ei perfectă“, adăugând că „Sperber are simţul clasic al formei, care asigură chiar celei mai zbuciumate

[3] Horia Avrămuţ, *Alexandru Philippide*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 162.
[4] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 496.
[5] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, p. 184.
[6] Marin Sorescu, *Teoria sferelor de influenţă*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1969.

substanţe o frumuseţe durabilă.“[7]. Eugen Simion remarca, în capitolul consacrat lui Philippide - ,,poetul în lumea criticii“, de care am amintit la început, că, mai totdeauna, prioritare în prezentarea cărţilor citite sunt trăsăturile de sorginte clasică: ,,Cînd face analiza unei cărţi scoate în evidenţă, înainte de orice, *claritatea stilului, măsura, perfectul echilibru, cumpătarea, dozajul efectelor*, adică tot ceea ce intră în prevederile unui spirit clasic.“[8]. Fără să se rezume la a le sublinia în detrimentul altora, eseistul face din aceste aspecte de formă poetică esenţa perenităţii operei respective şi, odată punctat tot ce este clasic în poezia autorului cu pricina, vine şi verdictul interpretului, profesiunea sa de credinţă exprimată concis şi hotărât: ,,Numai aşa se pot înălţa în poezie cotidianul şi obişnuitul.“[9]. Tot aici, Philippide găseşte prilejul de a demonta (din nou, fiindcă subiectul îl preocupă şi îl face adeseori, cum s-a mai remarcat, chiar să se contrazică), prin exemplul autorului prezentat, prejudecata împărţirii temelor literare în poetice şi nepoetice: ,,Poetul similitudinilor subtile se arată tot atît de artist şi în cel mai ocazional subiect, pe care, datorită expresiei strălucite cu care îl îmbracă, îl scoate din efemer.“[10].

Tabla principiilor sale estetice este clar definită şi, cum observa Eugen Simion, există în însemnările acestui poet-critic ,,un şir de categorii pozitive.“[11]. Aceasta e o certitudine, însă ceea ce merită urmărit mai îndeaproape este modul în care autorul încearcă să obiectivizeze aceste preferinţe, să le exprime ca pe nişte proprietăţi ale operei fără legătură cu propriul orizont estetic. Pentru a obţine acest efect, Philippide are grijă de fiecare dată să pornească demonstraţia de la date exterioare, de la poezia sau proza autorilor analizaţi, asupra cărora se apleacă minuţios, dar faţă de care, cu toată atenţia, rămâne distant, nu îşi exprimă decât foarte rar entuziasmul. Cu sobrietatea şi siguranţa caracteristice, eseistul caută să convingă că însuşirile clasice de tipul celor pe care le enumeram mai sus nu au fost identificate fiindcă plac interpretului, ci pentru că ele generează marea poezie. Dublat fiind de teoreticianul cu principii clare (autonomia expresiei poetice, evoluţia organică, naturală a literaturii, inteligibilitatea discursului etc.), poetul-cititor îşi exprimă, de fapt, impresiile de lectură în registrul uşor grav, cu inflexiuni metaforice, al statuării unor principii de poetică. Iată care sunt meritele lui Ion Pillat în viziunea eseistului: ,,Pillat a cunoscut adîncimea formei şi a lucrat necontenit ca s-o realizeze. Cu fiecare nou volum, preocuparea adîncimii formale se arată la el tot mai puternic, cu rezultate tot mai sigure şi mai frumoase.“[12]. Pe lângă selectarea de autori compatibili estetic, afini, Philippide mai are, aşadar, un mijloc de persuasiune: conştiinţa sa teoretică, ilustrată în articolele de reflecţie liberă pe teme literare. Iată cum şi în eseul despre Pillat se intercalează în comentariul propriu-zis o observaţie cu caracter general: ,,Cercetătorul atent îşi dă seama însă că aceste poeme limpezi şi armonioase au fost pregătite cu un meşteşug care este cu atît mai preţios, cu cît urmele lui nu se mai văd. Tonul face, într-o mare măsură, poezia.“[13]. Tonul impersonal, neutru al observaţiilor şi mai ales indicarea valenţelor clasice ale poeziei drept necesităţi de care autorul a fost conştient (,,Pentru tonul grav care trebuia realizat era nevoie de cuvinte cu sunet adînc, un sunet de apă vuitoare, de vînt prin funduri de păduri[…]“[14]), toate conferă eseurilor un aer detaşat, ca al unui privitor care notează netulburat, fără să-l distorsioneze, configuraţia obiectului pe care îl contemplă.

Unii exegeţi (Horia Avrămuţ, de pildă) au vorbit despre ,,un necruţător control al gustului în numele ideii estetice“[15] la Al. Philippide. Acesta ar consta în consecvenţa cu care

[7] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 233.
[8] Eugen Simion, *op. cit*, p. 499.
[9] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 233.
[10] *Ibidem*.
[11] Eugen Simion, *op. cit*., p. 233.
[12] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 193.
[13] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 194.
[14] *Ibidem.*
[15] Horia Avrămuţ, *Alexandru Philippide*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 169.

eseistul urmăreşte, în lecturile sale, aspectele teoretice, dar mai ales în faptul că şi-ar refuza sistematic acea identificare entuziastă cu operele şi mişcările literare. Nicolae Balotă aduce în discuţie conceptul de „distanţă“: „Distanţa necesară e un dat al firii dar şi un program.“[16]. Această distanţă trebuie înţeleasă, însă, nu ca expresie a unei poziţionări neutre faţă de viaţa literară, ci ca o voinţă permanentă de echilibru, de justeţe, voinţă care nu împiedică, însă, principiile esistului să răzbată la suprafaţa comentariului şi să îl influenţeze substanţial. Oricât de mult clamat, acest echilibru nu exclude subiectivismul. Iar aici mă refer nu la eseurile sale cu caracter pur teoretic, în care îşi exprimă direct vederile, ci la medalioanele literare în care putem uşor intui, disipată în conţinutul prezentării, vocea polemistului care sancţionează excesele modernismului şi alte (*extrem*)-*isme*.

Este, de aceea, interesant să remarcăm că, de cele mai multe ori, profilurile de scriitori pe care le realizează Philippide ilustrează o sinteză de critică şi teorie literară. Ele sunt, putem spune, aplicaţii ale concepţiei philippidiene despre literatură şi, cu precădere, despre poezie. Ceea ce se sustrage principiilor sale nu este numaidecât repudiat, dar e pus sub semnul întrebării. Tocmai de aceea, autorul *Consideraţiilor confortabile* se străduieşte adesea să construiască o interpretare favorabilă a operei autorilor pe care îi preţuieşte. Acest mecanism e foarte transparent, spre exemplu, în eseul consacrat poeziei lui Ion Barbu. Generos în elogii, poetul-eseist avertizează, însă, asupra unui risc: obscuritatea, de care încearcă, totodată, să disculpe autorul comentat, prin intuiţii binevoitoare: „Obscurităţile lui Barbu le bănuiesc mai mult de cugetare şi de simţire, decît de formă (şi, prin asta, orice legătură cu falsul modernism pomenit mai sus este înlăturată). Aş dori, totuşi, ca aceste obscurităţi să se oprească aici. Poezia lui Barbu, în forma ei de acum, e la extrema limită între adevărata noutate şi neant. E o culme de la care un pas – unul singur – duce la prăpastia incomprehensibilului.“[17]. Putem uşor intui ce înţelege Philippide prin „falsul modernism“. E vorba, desigur, de aceleaşi (în viziunea lui) tare pe care le-a incriminat de atâtea ori în eseurile de pură reflecţie teoretică: superficialitatea, ruptura ostentativă, artificială cu tradiţia şi, cel mai important în contextul de faţă, confuzia voită, incoerenţa. Receptarea poeziei lui Ion Barbu se face, astfel, prin grila unei distincţii personale între un modernism veritabil şi unul fals. Eseistul porneşte, şi aici, ca în multe alte cronici, cu un bagaj de valori clasice, cu o anumită înţelegere a ideilor literare precum ermetismul, sugestia, inovarea expresiei poetice şi alte aspecte de actualitate ale vremii. Modul în care le interiorizează şi în care se raportează la ele este manifestarea însăşi a subiectivităţii sale, o opţiune – să o numim – de gust. De aceea, cred că se poate vorbi cu mai multă îndreptăţire despre fidelitatea nu faţă de „altitudinea frumosului literar“ sau faţă de „ideea estetică“[18] în general, cum aprecia Horia Avrămuţ, ci faţă de propria concepţie despre ideile estetice sau despre asemenea principii precum frumosul literar. Ceea ce l-a putut, într-adevăr, costa plăcerea lecturii, sau cel puţin etalarea ei printr-un entuziasm vizibil al participării la întâlnirea cu opera, este vocaţia unui observator al fenomenului literar, dar a unui observator implicat, care, deşi echilibrat, şi-a format o poziţie care nu e pe de-a-ntregul nici tradiţionalistă, nici modernistă, nici clasică, nici romantică. Specificul concepţiei sale este chiar refuzul de a merge până la capăt într-o direcţie sau alta, dar şi acest refuz al extremelor este el însuşi o opţiune. De aici decurge inapetenţa lui Al. Philippide pentru bizar, pentru absurd, pentru iraţionalism.

În ce priveşte reticenţa faţă de excentricitatea discursului poetic, ea poate fi observată foarte uşor dacă ne întoarcem la eseul despre *Jocul secund* al lui Ion Barbu, unde, cum vom vedea, Philippide operează din nou o distincţie de felul celei amintite mai sus între modernismul „fals“ şi cel veritabil: „Ion Barbu este un poet ciudat. Ciudăţenia este primul aspect sub care apar poeziile lui. Este o ciudăţenie organică, de loc voită, o ciudăţenie de

[16] Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 325.
[17] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 47.
[18] Horia Avrămuţ, *op. cit.*, p. 169.

gîndire poetică, de fond mai mult decît de formă. Este, prin urmare, o ciudăţenie sinceră, lipsită de artificial, simpatică şi interesantă.“[19]. Pentru a fi valoroasă artistic şi durabilă, ,,ciudăţenia“ şi ,,obscuritatea“ trebuie să emane dintr-o necesitate interioară a poetului. Este o consecinţă a viziunii organiciste pe care eseistul şi-a afirmat-o des şi în virtutea căreia consideră necesar să sublinieze că ermetismul poetului e unul de substanţă, de profunzime şi nu de suprafaţă. Miza implicită, subiacentă a acestui medalion literar, ca a multor altora este, aşadar, combaterea superficialităţii în scriitură, cusur faţă de care poezia lui Ion Barbu este prezentată în contrapunct: ,,Poezia adevărată se face tot mai rară. Iată de ce volumul lui Ion Barbu este un eveniment literar de primul rang.“[20]. Dacă ţinem seama de intenţia demonstrativă, persuasivă, nu ne va mai surprinde faptul că din ,,traiectul critic“, ca să preluăm formula lui Jean Starobinski[21], lipseşte etapa lecturii inocente, a identificării entuziaste cu opera[22], autorul lăsând loc exclusiv unei analize sistematice, în care domeniul central de interes îl constituie aspectele ,,tehnice“, de prozodie şi de limbaj poetic.

Nu trebuie să privim aceste prezentări metodice ca pe nişte mostre de analiză lucidă, detaşată, ,,reflecţie autonomă faţă de operă şi de istoria în care ea se inserează“[23]. Fiindcă autorul nu este un stilistician preocupat să extragă şi să comenteze structuri, ci un interpret, e drept, riguros, minuţios, care mizează însă extrem de mult pe intuiţie, angrenându-şi observaţiile în contextul teoretic mai larg al concepţiei sale despre poezie şi modernism. Sistemul său de valori, profilul spiritual şi intelectual transpar cel mai limpede în eseurile despre poeţi români contemporani. Acolo, mai mult ca în alte situaţii, autorul îşi verifică anumite ipoteze, luând din lectura operelor respective argumente pentru propriile teorii. Una dintre teoriile philippidiene recurente este frecventarea trecutului ca fundament al înnoirilor moderniste, aşadar cultivarea tradiţiei în spiritul unei evoluţii literare ,,sănătoase“, organice. Este premisa de la care se porneşte în eseul despre Demostene Botez şi a sa ,,nelinişte echilibrată“[24]: ,,Poeţii romîni din acea vreme au simţit cu toţii nevoia de înnoire a conţinutului şi a expresiei(…). Dar ei şi-au satisfăcut această nevoie numai păstrînd, cu rare şi neînsemnate excepţii, legătura cu literatura trecutului.“ [25]. Însemnările despre Demostene Botez trădează, mai mult decât alte medalioane literare, bucuria autocontemplării în imaginea celuilalt devenită oglindă. Preocupările teoretice nu dispar, însă este atenuată acea impresie de judecare după criterii fixe şi de raportare distantă la opera comentată ca la o sumă de argumente pentru susţinerea propriilor preferinţe în materie de idei literare. Trebuie să admitem că eseul începe în aceeaşi paradigmă a ilustrării generalului prin particular: ,,Demostene Botez este unul dintre scriitorii care alcătuiesc, cu opera lor, unele din trăsăturile caracteristice ale unei perioade importante din dezvoltarea literaturii romîne, perioadă care începe în preajma anului 1920.“[26]. Din nou scriitorul discutat este ‚recomandat“ ca întruchipare a unui principiu, de această dată al continuităţii între tradiţie şi contemporaneitate: ,,Poezia lui Demostene Botez ilustrează acest fenomen caracteristic pentru firea literaturii romîne şi pentru dezvoltarea ei pe temeiul acestei firi, în care tradiţia se îmbină armonios cu tendinţa înnoitoare.“[27]. Este semnificativ faptul că Al. Phillipide face referire în

[19] Al. Philippide, *op. cit*., p. 44.
[20] Al. Philippide, *op. cit.*, p. 47.
[21]*Cf.* Jean Starobinski, *Relaţia critică*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 28.
[22] Faptul că analiza detaşată, lucidă predomină în faţa identificării cu opera a mai fost semnalat de acelaşi Horia Avrămuţ, exeget, pe care l-am mai citat, al lui Al. Philippide: ,,Lucru stabilit, la Philippide nu predomină actul simpatiei, ci momentele care succed primul contact cu opera: studiul analitic lucid şi, mai ales, reflecţiile ridicate pe temeiul literar concret.“- *Cf*. Horia Avrămuţ, *op. cit.*, p. 162.
[23]*Ibidem*, p. 28.
[24] Al. Philippide, *op. cit*., p. 284.
[25]*Ibidem*.
[26]*Ibidem.*
[27] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 284.

mod repetat la un mod specific al poeziei româneşti de a se raporta la elementele mişcărilor literare occidentale precum iraţionalismul. Comentând esenţa acestei specificităţi, Philippide ajunge tot la valori clasice: mesaj comunicabil, limpede, al unei poezii care nu îşi face un scop din iraţionalism. Lirica asupra căreia glosează serveşte drept argument pentru susţinerea acestei opinii. E drept că, în spiritul echilibrului său structural, eseistul recunoaşte ambivalenţa operei lui Demostene Botez, contrastul dintre latura senină, solară şi cea întunecată, dominată de spleen: ,,Unitatea acestui volum de la 1920 o formează tocmai această permanenţă a două stări de suflet contrastante, una luminoasă, cealaltă sumbră.“[28]. Vine, însă, imediat după această constatare obiectivă, punctul de vedere personal, prin care Philippide se delimitează de opinia majorităţii criticilor şi istoricilor literari: ,,Înclinînd către starea tristă se distinge un grup de poezii în care Demostene Botez evocă atmosfera deprimantă, de pe vremea aceea, a obscurelor tîrguri provinciale. Unii istorici literari, dacă nu cumva chiar toţi, s-au grăbit în chip comod şi expeditiv să facă din acest grup de poezii nota dominantă a poeziei lui Demostene Botez. Este numai o notă particulară, foarte caracteristică, dar care înfăţişează numai o parte din sensibilitatea poetului.“[29]. Observaţia sa este o pledoarie pentru dimensiunea olimpiană, clasică a poetului comentat, parte integrantă din teoria cu accente tradiţionaliste potrivit căreia literatura română a asimilat influenţele străine moderându-le, adaptându-le unui fond ,,sănătos şi trainic“[30]. După o remarcă de finețe asupra naturii ca prezenţă sensibilă, depozitară de sentimente umane, aşa cum apare ea în poezia lui Demostene Botez, şi nu ca simplu spectacol pitoresc, eseistul continuă să identifice aspecte care contrastează cu ,,spiritul veacului“. Două sunt, mai exact, aceste calităţi care îl singularizează pe poet în peisajul literar de la acea dată: calmul contemplaţiei şi al empatiei cu ,,natura prietenă“ (,,bucuria pe care natura prietenă, şi prietenă înainte de-a fi numaidecît frumoasă, o aduce omului modern, nu rareori apăsat de grabă febrilă şi de îngrijorată viteză.“[31]), respectiv atitudinea solemnă, serioasă faţă de toate temele abordate (,,Şi acum, care este secretul şi, în acelaşi timp, cheia secretului acestei poezii? Este, înainte de orice, pe lîngă sinceritatea ei cuceritoare, o seriozitate profundă. Demostene Botez în versurile sale nu ia nimic în rîs, nici viaţa, nici tristeţile ei, nici bucuriile ei, nu ia în rîs nici natura, nici omenirea. Este, aceasta, o calitate care, în literatura secolului nostru, apare tot mai rar.“[32]. Preţuind cel mai mult la poeţii selectaţi însuşirile de factură clasică (moderaţia, calmul, sentimentul robust şi reconfortant al naturii, respectarea regulilor prozodice tradiţionale, limpiditatea mesajului etc.), citindu-i şi recomandându-i, implicit, ca pe nişte ,,dizidenţi“ spirituali şi estetici ai secolului vitezei şi al superficialităţii, Al. Philippide face el însuşi figura unui intelectual care merge împotriva curentului. Prezentările întocmite poeţilor contemporani nu sunt, tocmai din această cauză, simple note de lectură, ci încercări de a pune în lumină o latură considerată pe nedrept neglijată a modernismului, anume latura lui *soft*, am putea spune, cea substanţială, profund legată de o tradiţie literară autohtonă sau, cel puţin, de anumite disponibilităţi structurale ale sufletului românesc.

Pasajele citate până aici îl prezintă pe Al. Philippide în postura unui cititor al cărui background cultural şi a cărui sensibilitate clasică îi determină optica lecturii, mărind, ca nişte lentile, anumite aspecte în detrimentul altora. Preferinţele sale în materie de poezie, de pildă, sunt rezultatul unor opţiuni consecvente, dezvoltate în timp, în ce priveşte prozodia, discursul liric, tonul, imagistica şi alte particularităţi. Gustul său nu are spontaneitatea pe care ne-am obişnuit să o vedem la poeţii-critici. Acest fapt se datorează preocupărilor sale de eseist, care şi-a fixat un anumit calapod în materie de poezie şi se raportează la el. Desigur că nu se

[28] *Ibidem*, p. 286.
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem*, p. 285.
[31] *Ibidem*, p. 290
[32] Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 290.

întâmplă astfel în toate analizele sale literare, ci mai ales în acelea dedicate unor autori din sfera (largă) a modernismului, în a căror operă se caută şi se găseşte nu doar ca poet (sub acest aspect ar fi, poate, de notat doar remarcile favorabile privitoare la cizelarea îndelungă a versului, la migala creaţiei pe care ştim că a cultivat-o şi Philippide), ci şi (sau poate mai ales) ca intelectual, ca gânditor, ca literat în general, interesat de evoluţia liricii (şi, ocazional, a prozei) moderne.

Care este, în atari condiţii, relaţia sa cu obiectul interpretat în eseurile cu pricina? Mai satisface autorul exigenţele formulate de Jean Starobinski în *Literatura – Textul şi interpretul*[33]: „Cea dintîi preocupare va fi deci aceea de a asigura obiectului prezenţa sa cea mai puternică şi independenţa sa cea mai mare: pentru ca să i se consolideze existenţa proprie[…]. Ca să-şi opună diferenţa şi să-şi marcheze distanţele.“[34]?. Trebuie să admitem că analizele sale literare nu cultivă verdictele contrariante, nici măcar surprinzătoare sau hazardate despre care se crede că sunt caracteristice criticii poeţilor. Dimpotrivă, autoarea unui studiu despre eseistica philippidiană, Ioana Lipovanu, remarca tendinţa lui Al. Philippide spre descrierea operei autorilor comentaţi prin formule generale, incapabile să o individualizeze: „Ciudat pentru un *eseist poet* este şi faptul că autorul *Punctelor cardinale europene* are dificultăţi în a sesiza şi formula, pentru scriitorii studiaţi, nota, dacă nu unică (…) cel puţin cât de cât diferenţiatoare. Este punctul în care, de obicei, criticii poeţi, prin intuiţie şi putere metaforică, reuşesc cel mai bine. În cazul lui Philippide, ceea ce propune el ca element particularizant este o trăsătură prea generală, în care încape, ca să spun aşa, o omenire întreagă.“[35].

Nici vorbă, aşadar, de îndrăzneli interpretative prea mari, de puncte de vedere inovatoare. Componenta subiectivă, personală a portretelor literare stă în faptul că autorul lor se lasă condus de tabla sa de valori estetice, pe care le cultivă în poezie (prozodia tradiţională, sonoritatea armonioasă, distilarea emoţiei în imagini şi metafore complexe) şi le afirmă în reflecţiile de ordin teoretic despre literatura vremii (concordanţa dintre formă şi conţinut poetic, dintre gândire şi expresie, limpezimea mesajului, cizelarea versului etc.). Paradoxul este, în această situaţie, următorul: Al. Philippide îşi construieşte acea grilă interpretativă, pe care Jean Rousset o consideră esenţială pentru lectura critică[36], ajunge la acel „moment teoretic“ necesar după orice lectură empatică (îşi cenzurează entuziasmul, păstrează un ton detaşat, pur descriptiv), însă îndărătul abordării detaşate şi foarte docte, cu multe digresiuni teoretice, cu aprecieri „tehnice“ legate de scrierea poeziei, rămâne aceeaşi voinţă, despre care am mai amintit în lucrarea de faţă, de identificare cu obiectul contemplat, de regăsire a identităţii în alteritate, ca într-o oglindă, aşa cum arăta Carmen Muşat vorbind despre „natura specular ă a textului“ în recentul său studiu, *Frumoasa necunoscută. Literatura şi paradoxurile teoriei*[37].

Nu e mai puţin adevărat că, într-o pondere mai mică sau mai mare, componenta autobiografică apare inclusiv în demersurile teoreticienilor de profesie. Este ceea ce Paul de Man, citat în aceeaşi lucrare menţionată mai sus, afirma, într-o pledoarie implicită pentru abordarea referenţială a literaturii în detrimentul mizei exclusive pe formă, pe limbaj. Orice studiu critic presupune o viziune a interpretului, fără ca aceasta să compromită automat pertinenţa şi fidelitatea sa faţă de textul avut în vedere. Când, însă, receptarea textelor

[33] Jean Starobinski, *Textul şi interpretul*, Bucureşti, Editura Univers, 1985.
[34] *Ibidem*, p. `46.
[35] Ioana Lipovanu, *Eseistica lui Alexandru A. Philippide: critica ideilor în context românesc şi universal*, Bucureşti, Editura Ars Docendi, 2002, p. 262.
[36] *Cf.* Carmen Muşat, *Frumoasa necunoscută. Literatura şi paradoxurile teoriei*, Iaşi, Editura Polirom, 2017, p. 123.
[37] „În literatură, ambiguitatea pe care natura specular ă a textului o presupune e potenţată de dublul sens al reflectării: oglindă a eului creator, dar şi a celui care citeşte şi care, citind, se regăseşte pe sine pe măsură ce reconstruieşte figura auctorială.“ – Carmen Muşat, *op. cit.*, p. 116.

gravitează în jurul câtorva principii estetice, interpretul reiterându-le cu fiecare ocazie până la a le transforma în ceea ce se obişnuieşte a se numi „obsesie critică“, putem discuta deja despre o grilă interpretativă prin care obiectul supus analizei trece ajustat, acomodat aşteptărilor şi proiecţiilor pe care le are, să-i spunem, după formula lui Starobinski, subiectul cunoscător. Faptul că Al. Philippide procedează des astfel, mai ales în *Consideraţii confortabile*, îl apropie, pe filiera autoreflectării în operele citite, de familia poeţilor-critici nu numai autohtoni, ci de pretutindeni. Dacă parcurgem capitolul lui Mircea Martin din *Critică şi profunzime*[38]despre ipostaza de critic a lui Paul Valéry, vom descoperi că, într-o proporţie covârşitoare, aprecierile despre cronicile poetului francez sunt perfect valabile şi pentru critica lui Al. Philippide. Citez câteva observaţii: „Se vede uşor că, în chiar cuprinsul exegezelor propriu-zise, demersul esenţial nu aparţine atît criticului, cît teoreticianului. În comentariile lui aplicate, Valéry nu urmăreşte atît să surprindă o diferenţă specifică, o unicitate, cît o tipologie spirituală şi estetică. Critica lui e teoretizantă, tipizantă, nu individualizantă.“[39]; „Demersul profund al criticului şi teoreticianului Valéry este acela de a sustrage poezia naivităţii şi impulsivităţii pentru a o aşeza pe terenul mai sigur al exerciţiului şi al reflecţiei.“[40]; „De fapt, el scrie despre sine scriind despre alţi autori, se vede pe sine multiplicat. Îi modelează pe alţii după chipul şi asemănarea sa.“[41]. Al. Philippide l-a citit, fără îndoială, şi l-a şi citat pe Paul Valéry, în deschiderea unui eseu despre „poezia lui Ionel Teodoreanu“[42]. Dincolo de principiile pe care le împărtăşesc cu privire la idealul clasic de poezie îndelung cizelată, scoasă de sub imperiul hazardului, îi uneşte pe cei doi tipul de „relaţie critică“ pe care o cultivă, anume tendinţa de a integra textele comentate în structuri, în sisteme de idei literare ample, compatibile cu propria concepţie despre poezie şi despre scris în general, ceea ce implică numeroase referiri la mecanismele producerii de text, la geneza poemului, la gestionarea resurselor limbajului.

Eseistica lui Al. Philippide ilustrează, în literatura română, acest profil de interpret permanent dublat nu atât de poet, cât de teoretician, fără ca acest lucru să însemne însă o abordare automat obiectivă şi detaşată, ba dimpotrivă. Fiindcă digresiunile sale teoretice sunt de fiecare dată puncte de vedere personale care îşi află, în operele scriitorilor comentaţi, terenul propice de verificare şi confirmare. Diferit faţă de stilul criticilor „artişti“ rămâne echilibrul, prudenţa aserţiunilor, evitarea verdictelor prea exaltate şi a formulelor spectaculoase, cantonarea într-un stil de eseu cu spirit didactic poate prea monoton câteodată, dar agreabil prin acel „calm al valorilor“, prin siguranţa expunerii erudite. Bine documentat şi recurgând la citate, mişcându-se dezinvolt printre concepte, interpretul Philippide îşi camuflează partizanatele literare, în măsura posibilului, dând impresia că descoperirea sinelui în „oglinda“ alterităţii textului e de fiecare dată doar o întâmplare fericită, o coincidenţă neprovocată.

BIBLIOGRAPHY

I. Ediţii:

1. Philippide, Al., *Consideraţii confortabile*, vol. I, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
2. Philippide, Al., *Studii şi portrete literare*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1963.

[38] Mircea Martin, *Critică şi profunzime*, Bucureşti, Editura Univers, 1974.
[39] *Ibidem*, p. 58.
[40] *Ibidem*, p. 66.
[41] *Ibidem*, p. 76.
[42] *Cf.* Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, ed. cit., p. 247.

II. Bibliografie critică:

1. Avrămuţ, Horia, *Alexandru Philippide*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984.
2. Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.
3. Lipovanu, Ioana, *Eseistica lui Alexandru A. Philippide: critica ideilor în context românesc şi universal*, Bucureşti, Editura Ars Docendi, 2002.
4. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

III. Bibliografie generală:

1. Maiorescu, Titu, *Critice*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1967.
2. Martin, Mircea, *Critică şi profunzime*, Bucureşti, Editura Univers, 1974.
3. Muşat, Carmen, *Frumoasa necunoscută. Literatura şi paradoxurile teoriei*, Iaşi, Editura Polirom, 2017.
4. Sorescu, Marin, *Teoria sferelor de influenţă*, Bucureşti, Editura Mihai Eminescu, 1969.
5. Starobinski, Jean, *Relaţia critică*, Bucureşti, Editura Univers, 1974.
6. Starobinski, Jean, *Textul şi interpretul*, Bucureşti, Editura Univers, 1985.

A PIONEER OF ROMANIAN ESOTERIC CRITICISM: LUCIAN BOZ

Cecilia-Elena Pîrvan (Cioroianu)
PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș

Abstract: Lucian Boz's novel study dedicated to the Romanian ballads fundamentals, frames the phenomenon of universal esoteric literature studied through remarkable reasoning. The great universal themes addressed in literature are Boz's point of analysis in Eminescu's works, which he analyzes with an objective spirit, bringing them back from the shadow cone in pure living. The critical discourse has traces of literary magic, a magic by which Boz succeeds in reviving Eminescu, who becomes one of the most profound thinkers of the Romanian nation, alongside Blaga and Barbu. Thus Eminescu's esoteric literature successfully joins other thinkers like Rimbaud, Baudelaire, Nietzsche.

Keywords: Lucian Boz, discourse, esoteric literature, magic, philosophy

Pentru a – l integra pe Lucian Boz în cultura română şi a sublinia rolul pe care l – a avut în critica literară, nu pare a fi suficient a zăvorî uşa profanilor şi a deschide o fereastră pentru îngeri. El este – aşa cum arăta domnul prof.univ. Ilie Rad – *un caz de două ori interesant şi oarecum singular.* În primul rând – spune distinsul profesor, datorită statutului său în perioada comunistă şi în al doilea rând „ e interesant de analizat ce putea deveni Lucian Boz în cultura română şi ce a devenit efectiv („Păduri ce ar putea să fie/ şi niciodată nu vor fi" – cum zicea Blaga, într-un poem). La doar 24 de ani, publică eseul *Eminescu. Încercare critică (1932),* care a atras atenţia lui G. Călinescu şi care îi va face un elogios comentariu, încheiat astfel: „Remarcăm o putere de speculaţiune atât de pătrunzătoare uneori, încât, faţă de sutele de pagini ale recenţilor eminescologi, care au studiat aşa de mizer ideile posibile ale poetului, puţinele pagini ale tânărului eseist merită cele mai călduroase şi neprecupeţite laude (Adevărul literar şi artistic, an XI, nr. 617, 2 octombrie 1932, p. 7). Peste trei ani, Boz îşi reuneşte în volum (*Cartea cu poeţi, 1935*) eseurile despre 31 de poeţi români ai momentului, aproape toţi validaţi de istoria literară. Tot acum publică frecvent cronici literare la cărţi de proză (care vor fi reunite în volum abia în anul 1981, la Sydney, în regie proprie, sub titlul Anii literari '30)"[1].

Dar cine este Lucian Boz? El este un critic literar, un poet, un traducător şi un eseist remarcabil, dar şi un luptător în Rezistenţa Franceză. Este licenţiat în drept, doctor în economie la Sorbona, devine redactor al ziarelor *Adevărul* şi *Dimineaţa* şi părinte al revistelor *Ulise* şi *Information Internationale* iar după mutarea în Franţa postbelică îl găsim colaborator al *Le Monde.* Are o vastă activitate literară şi după emigrarea în Australia, publicând eseuri şi cronici literare.

Noi îndrăznim să afirmăm faptul şi încercăm să demonstrăm în studiul nostru că autentica interpretare a lui Eminescu îi poate conferi lui Boz un loc în primele rânduri în critica literaturii române, fiind îndreptăţit să stea alături de iluştrii săi prieteni: Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Nicolae Steinhardt sau Constantin Noica. Mai mult, în opinia noastră el este un ante – mergător al interpretării esoterice a textelor literare.

Eeseul amintit – *Eminescu. Încercare critică,* apărut în 1932 în Bucureşti la Editura *Slova,* este închinat domnului George Călinescu, pe care autorul îl consideră deschizătorul de drumuri în cercetarea operelor eminesciene. Practic, Lucian Boz încearcă să – l recupereze pe

[1] Ilie Rad, *Recuperarea unui scriitor – Lucian Boz,* România Literară, an XLI,nr.34,28 august 2009, p.18-19.

Eminescu din tiparele şi încadrările generaţiilor trecute şi să îl re – încadreze „în etnicul românesc, cercetând cum s – ar putea surprinde în opera lui Eminescu o prelungire, identitate şi poate şi desăvârşire a viziunii de viaţă a poporului român”[2]. Autorul îşi propune ca cercetarea transpunerii sentimentului cosmic românesc în simboluri să se desfăşoare într – un sistem de referinţă cu trei axe: *Mioriţa*, *Legenda meşterului Manole* şi *Luceafărul*, fiind sigur că doar aşa poate descoperi schema atitudinii poporului român asupra vieţii şi a morţii.

Şi mai presus de toate, Eminescu în cel mai înalt grad, Eminescu – supranaturalul, Eminescu – cel care ne înconjoară, căruia trebuie să – i descifrăm îndumnezeirea sau să – i înţelegem momentul relevării divine, sau cum spune chiar în debutul eseului Lucian Boz: „Eminescu cel peste fire, începe să se reveleze. Schimbare la faţă sau adevărată înfăţişare – fapta lui pe pământ capătă un alt sens decât cel conferit de părinţii noştri”[3]. Iată deci că eseul lui Boz începe prin a – l prezenta pe Eminescu ca fiind de origine supranaturală; afirmă din capul locului că Eminescu are un parcurs pământean – prin urmare în comparaţie cu ce altceva decât cu propovăduirea divină a Cuvântului.

Primul reper fiind *Mioriţa,* Lucian Boz consideră că atitudinea omului în faţa morţii îi dă acestuia impulsul de a căuta în propria – i fiinţă rostul vieţii pe acest pământ, mai ales când zeii nu – i dau răspunsurile aşteptate. Dar această atitudine este diferită, aşa cum am prezentat în capitolele precedente. Ea poate fi o binefacere la capătul unui drum istovitor, sau poate fi o resemnare plină de durere, depinde de poporul sau civilizaţia respectivă. Doar noi românii avem *Mioriţa* al cărui simbol cuprins în ea conferă o atitudine extazică în faţa morţii.

„Chiar dacă n – ar fi decât ea, am putea reconstrui o parte din Etnosul românesc: atât este de esenţială. Mioriţa este nunta în moarte”[4] – arată Lucian Boz, scoţând din baladă povara şi blestemul şi dând românului şansa de a păşi în acest principiu sărbătorind o nuntă mistică la care cosmosul ia parte, dăruindu – i şansa de a se reîntoarce în pământ. Putem observa cum autorul ne explică un experiment alchimic prin care omul, aparţinând unei lumi elementare, *se transformă consumând moartea* în floare sau pârâu, sau arbore şi trece într-o lume spirituală în care continuă parcă să trăiască, reintegrat în regnul vegetal. Dorinţa omului mioritic de a se întoarce în pământ ne duce cu gândul că în mod miraculos, ceva a îndumnezeit pământul, transformându – l într – un rai accesibil. Încercând să – şi explice de unde vine această dorinţă de moarte cu rezultatul nu întoarcerea în pământ ci *reintegrarea* în acesta în mod lucid, autorul neagă influenţa slavă, fiindcă ruşii nu au extazul morţii ci spaima ei; întreaga lor literatură este plină de învieri şi renaşteri într – o viaţă mai bună, dar cu o trăire de la început moartă şi fără posibilităţi de limpezire, care nu are nimic în comun cu senina transfigurare a poporului român. Transfigurare la care ia parte chiar cosmosul şi care îl ajută să parcurgă acest ritual, să urce această treapă a iniţierii (preoţi - munţii mari, păsări –lăutari).

Şi procesul alchimic de transformare din regnul animal în vegetal continuă – în opinia lui Boz cu *Legenda Meşterului Manole*, în care omul trece în regnul mineral, practic devine una cu pământul. În mod magistral autorul reţine faptul că nu zidurile neterminate la care *câinii latră pustiu, urlă a morţiu* trebuie sfinţite, ci locul arătat în vis domnitorului, loc care este supus unei neîncetate dărâmări; acest lucru se poate face printr – o jertfă în care omul să devină una cu piatra folosită la ridicarea zidului. Practic Lucian Boz explică trecerea de la viaţa obişnuită, profană, la una superioară – cea spirituală, lucru care se poate face doar prin jertfă. Putea Meşterul Manole să jertfească pe oricare din ucenicii sau lucrătorii săi? Fără tăgadă ca ar fi putut; dar nu i s – a cerut o simplă jertfă! Manole nu a zidit – o pe Ana cea de carne şi sânge, Manole a trebuit să jertfească iubirea:

„jertfa femeii văzută ca o desprindere de iubire, de aici calea de cunoştiinţă care este iubirea la marii mistici. Mortificarea aceasta cadrează cu scoborârea în peisaj şi mineral unde

[2] Lucian Boz, *Eminescu. Încercare critică*, Ed. Slova, Bucureşti, 1932, p.5.
Ibidem
[4] Lucian Boz, *Op. cit.*,p.7.

nu mai tulbură nici o activitate biologică. Ci, desfăcuţi de ea, cei zidiţi în Mânăstire, trăiesc viaţa ei, viaţa spirituală, adică cea închipuită de spiritul etnic,încadraţi în privelişte, pe când cei de afară, edifică încă trupul bisericii şi al legendei, pe calea neturburatei cunoştinţe"[5].

Vorbeşte despre biserică Lucian Boz, pentru că de veacuri, pentru poporul român biserica este simbolul întregii vieţi spirituale, care poate explica rătăcitoarea nelinişte a omului, din care acesta trebuie să evadeze încă din timpul vieţii (Eminescu : *Numai omu – i schimbător, pe pământ rătăcitor*).

Iată cum Lucian Boz, prin puţinele pagini dedicate fundamentalelor balade româneşti, reuşeşte să ne integreze în fenomenul literaturii esoterice universale studiate şi leagă printr – un raţionament remarcabil literatura populară română de începuturile esoterismului în Antichitate şi Renaştere.

Iubirea şi Moartea au fost la Eminescu uneltele prin care acesta a mişcat întreaga viaţă spirituală a poporului român. Ca să obţină iubirea, Luceafărul trebuie să moară, deci cele două sunt legate şi se condiţionează una pe alta. Pornind de la versul final din Scrisoarea I – a: *Deopotrivă – i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii,* autorul remarcă perfectul echilibru între cele două elemente, mai mult, devine clar faptul că moartea este o prezenţă activă în om, nu este o pedeapsă viitoare sau o permanentă primejdie, ci starea sufletească indusă este a unui „ornic al lumii oprit în loc"[6]. Condiţia necesară de re – pornire a acestui ceas cosmic, este jertfa iubirii. Starea de echilibru sau mai bine zis starea de mijloc este permanent prezentă la Eminescu, o regăsim şi în *Sărmanul Dionis* (vino somn, ori vino moarte – pentru mine e totuna), adică nici moarte – scufundarea în viaţa profană, dar nici trezirea spirituală.

Acea dorinţă de a se întoarce în pământ dar nu ca putrezire ci ca integrare în raiul vegetal, în flora mioritică este observată de autor la Eminescu atât în testamentul lui Euthanasius din *Cezara* cât şi în poezia *Mai am un singur dor,* Lucian Boz remarcând oscilaţia lui Eminescu între viziunea sumbră asupra morţii (*Melancolie, Scrisorile, Sărmanul Dionis*) şi limpedea perspectivă din Mioriţa:

„*Astfel, cadavrul meu va sta ani întregi sub torentul curgător,ca un bătrân rege din basme, adormit de sute de ani într – o insulă fermecată.* Aici găsim toate elementele din *Mai am un singur dor* , aceeaşi dorinţă de destrămare şi de unire cu pământul. Iar dorinţa de a rămâne totuşi întreg, prezent, este analog stării Ciobanului din Mioriţa, după moarte"[7].

Înseriindu – l pe Eminescu liniei vieţii româneşti, Lucian Boz pare să fi rezolvat această problemă cu ajutorul cătorva exemple/simboluri: dorinţa spre moarte, transformarea simbolică/alchimică şi accederea în regnul vegetal sau mineral, calea mistică – jertfirea iubirii. Dar Boz simte că Eminescu este mai mult, e cu mult mai mult decât o cântare a vieţii, ci Eminescu a încercat să rezolve problema dintre om şi viaţă, raportul dintre individ şi divinitate. Ajunge astfel la *Luceafărul*, pentru că aici are certitudinea că simbolurile sunt „mai cuprinzătoare decât voia şi bănuia creatorul lor"[8].

Lucian Boz, ca nimeni altul înaintea lui, găseşte evoluţia gândirii lui Eminescu până la *Luceafărul* în versurile poemei *Fata din grădina de aur* - basmul cules de Richard Kunisch, unde apar cuvinte preţioase precum demon, cuvânt curat, eon – iar Eminescu îl va reţine pe ultimul. Dar tot poemul este plin de reminiscenţe din cosmologiile mitologice care sunt extrem de variate şi contradictorii.

Autorul încearcă să îşi dea seama cine este de fapt Luceafărul, şi chiar face o referire la o interpretare ispititoare a unui confrate, combătută de altfel de Tudor Vianu, cum că acesta ar fi Arhanghelul Mihail. Punând în paralel versurile: *tu care nici nu eşti a mea făptură* (Fata din grădina de Aur) cu cel similar din Luceafărul: *Din haos, doamne – am apărut*, iată

[5] Lucian Boz, *Op. cit.*,p.10.
[6] Ibidem, p.11
[7] Ibidem, p.13.
[8] Ibidem, p.14.

cum Boz ne arată ce nu este de fapt Luceafărul: nu este Demiurgul, ci este Logosul. Simţindu – se egal faţă de Dumnezeu, acesta are pe de o parte, dorinţa de a intra în repaos la fel ca materia cosmică pe care o străbate, şi pe de altă parte – dorinţa de mântuire a fetei de împărat prin propria – i jertfă, dar Tatăl nu îl lasă! Iar Lucian Boz iarăşi este magistral observând un proces invers creştinesc, proces de mântuire respins inexplicabil deocamdată de Eminescu.

Dar Luceafărul este numit şi Eon la fel ca în Timaios al lui Platon, arată Lucian Boz, concept larg răspândit la gnostici şi adus la noi de literatura bogumilică, de alfel cunoscută de Eminescu, astfel că „*Luceafărul* este un complex de doctrine filosofice şi religioase, compus din elemente variate, dar culese de instinctul unei viziuni de viaţă şi ordonate de o minte cu o întinsă cultură filosofică”[9].

Insistând în paralelismul versurilor din cele două poeme, incredibilul se produce şi Lucian Boz îndrăzneşte să afirme că propunerea Demiurgului este o re – creare a lumii, practic îi oferă Logosului alternativa unei minuni neştiute decât la Facere, acea de creaţiune repetată. Raţionamentul pare atât de simplu şi accesibil chiar şi celor neiniţiaţi:

„Cuvântul apare în *Luceafărul* sub această formă: *vrei să dau glas acelei guri/ca dup – a ei cântare/să se ia munţii cu păduri/şi insulele – n mare?* Maiorescu le eliminase din ediţia sa. Pentru că *acelei guri* nu era nimic în legătură cu contextul. Pe când în *Fata din grădina de Aur* este clar: *tu ce sfinţeşti a cerului coloane/cu glasul de eternă gură.* Cuvântul este aşadar acel *Fiat Lux*, şi *la început fu cuvânt* din Evanghelia Ioanină. Dar ce înseamnă: să dau glas? Să pronunţe din nou: să fie lumină?”[10].

Revine apoi Lucian Boz la ideea anterioară de respingere a lui Eminescu a procesului de mântuire. Aşa cum Logosul îşi doreşte să coboare în moarte şi să controleze timpul, la fel şi Luceafărul vrea să coboare şi să se întrupeze. Dar decide convins de demiurg să rămână reţinut şi oarecum captiv în nemurire. Asfel, analizând rapoartele dintre Luceafăr, Demiurg şi Lume, putem observa forţa de atracţie a trăirii lumeşti, telurice, care aproape că îl hipnotizează. Îşi dă seama însă că întrupat în om, va fi pradă uşoară durerii şi întâmplării. De aceea alege să rămână luceafăr, la locul lui stabilit în cer, dar totuşi făcând parte din peisaj. Eminescu a sesizat în inima românului aceeaşi dorinţă de a nu se mântui, de a rămâne ancorat realităţii confortabile, de aceea a prezentat asfel această respingere în poem.

Studiind mai îndeaproape felul cum Lucian Boz a ajuns la raţionamentul – aşa cum am arătat mai sus, că *Luceafărul* este un complex de doctrine filosofice şi religioase, compus din elemente variate, ne – a atras atenţia celebrul vers din *Scrisoarea I – a,* folosit de autor pentru a – şi susţine afirmaţia că Luceafărul, părtaş la actul Creaţiei, nu este făptura demiurgului:

„Dar deodată un punct se mişcă. Cel dintâi şi singur. Iată – l,
Cum din haos face mumă iară el devine Tatăl”.

Suntem convinşi că Lucian Boz cunoştea principiul generării universului sensibil, a lucrurilor, de către monada lui Pitagora – asociată punctului, a cărui mişcare în plan şi spaţiu poate crea atât numerele cât şi corpul sensibil al cărui model matematic este spaţialitatea, cea care poartă cu sine şi condiţia de apariţie a corporalităţii. Ne întrebăm oare să nu fi sesizat Lucian Boz la Eminescu principiul pitagoreic amintit ascuns cu măiestrie în aceste două versuri? Credem că este puţin probabil şi considerăm că propria noastră observaţie necesită un studiu mai amănunţit, pe care îl vom dezvolta în alt capitol al lucrării.

Metoda lui Boz de a pune în paralel operele lui Eminescu şi a le considera totodată ante – mergătoare definitivării *Luceafărului*, mai funcţionează încă o dată şi aşa cum se cuvine, arta regală a Geometriei este definitorie în observarea <u>*narcisismului*</u> despre care Boz afirmă că: „se întâlneşte în formă minoră în toate figurile feminine ale lui Eminescu, d.p. în Călin: *singur fuse indrăgitul, singur el îndrăgostitul,*
Şi de s – ar putea pe dânsa cineva ca să o prindă,

[9] Ibidem,p.17.
[10] Ibidem, p.18.

Când cu ochii mari, sălbatici, se priveşte în oglindă,
Subţiindu – şi gura mică şi chemându – se pe nume"[11].

Dacă păstrăm observaţia cum că în *Sărmanul Dionis*, Ruben îl defineşte pe Dumnezeu ca fiind totalitatea punctelor după un cerc în mişcare coroboratâ cu versul din *Fata din Grădina de aur*: „O! Adonai, al cărui gând e lumea!" Lucian Boz ajunge la ideea că lumea este generată de un punct din interiorul cercului, aflat la distanţă egală (dreapta judecată a Creatorului) faţă de infinitul punctelor; ceea ce înseamnă că cercul trebuie să fie mobil, astfel că generează elipse. Raportul dintre lume şi Dumnezeu este da fapt raportul dintre centru (Creator) şi elipsă. Cum Luceafărul nu poate sta în centru creaţiei, el se mulţumeşte cu focarele elipsei, care de fapt, observă Boz: „focarele sunt punctele unde se realizează starea lucefariană de indiferenţă, de contemplaţie. *Pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns*. Pătruns de sine însuşi – acesta pare să fie termenul adecvat al contemplaţiei lucefariene. Cu alte cuvinte: narcisism"[12]. Liniştea şi imobilitatea îndrăznim a spune noi, este proiectată în afară de acest vers.

Referindu – ne la atitudinea de viaţă a poporului român, observăm faptul că ideile desprinse de Lucian Boz din analiza efectuată, sunt următoarele: simbolul Luceafărului împreună cu cel al Mioriţei şi Legendei Meşterului Manole, definesc această atitudine de viaţă: românului nu –i este frică de moarte şi nici de Dumnezeu pentru că este echidistant faţă de aceştia – cu alte cuvinte preferă să rămână la mijloc; această idee, conjugată cu dorinţa esenţială de integrare în peisaj îi conferă libertatea mult dorită.

Iată că analiza Luceafărului începe să contureze pentru Boz două idei fundamentale eminesciene: prima ar fi *lipsa de spaime* a românului atât faţă de prăpastiile vieţii profane cât şi faţă de primejdiile vieţii spirituale. A doua ar fi, în opinia noastră *îndumnezeirea pământului*, fără a putea stabili ce rol are Dumnezeu în acest proces.

Şi ce vrea de fapt Luceafărul? – se întreabă Lucian Boz. Să instaureze cosmic – concluzionează acesta, un sistem de referinţă propriu cu trei axe. În primul rând propria – i instalare în absolut controlând timpul. A doua axă ar trebuie să definească cumva distanţa faţă de Dumnezeu – iată orgoliul lucefarian. Şi în al treilea rând să – şi consume veşnicia în contemplare. Aceste gânduri traversează liniile vieţii la Eminescu, determinându – le unitatea, aşa cum observă autorul de la *Sărmanul Dionis* (scris la începutul literar) până la *Luceafărul* (scris spre sfârşitul vieţii). Orgoliul nu ajută nici la înţelegerea lui Dumnezeu de către om, nici la atingerea idealului omenesc de către Luceafăr. Mai mult, orgoliul este sursă comună a căderii atât în *Sărmanul Dionis* cât şi în *Legenda Meşterului Manole*: Dionis se vroia Dumnezeu iar Manole se lăuda că mai poate construi şi alte biserici. Primejdios, de aceea soluţia aleasă de poporul român este cea de contopire cu pământul îndumnezeit, cu natura, aşa cum reiese din analiza lui Lucian Boz:

„ Primejdia aceasta este legată de elementul de bază al Etnosului românesc. Pentru că apropierea de Dumnezeu este primejdioasă. O autosanctificare prin contopire cu pământul trebuie să fie acceptată penru a nu duce la revoltă,orgoliu, negare de sine şi apostazie, cu cumpănire şi ştirbire a voinţei. Nu este productiv simbolul acestei puteri decât acceptat şi executat copilăreşte, pasiv în trăire vegetală. Altfel duce la insurecţie,pierzanie şi întunecarea luminilor lăuntrice"[13] .

Încercarea critică are urme de magie literară, o magie prin care Boz reuşeşte cumva să dea impresia că îl reînvie obsesiv pe Eminescu, care devine astfel mai prezent. El reuşeşte să – l situeze pe acesta alături de marile nume care alcătuiesc elita literaturii europene: Baudelaire, Novaliss, Rimbaud sau Nietzsche. Un Nietzsche care aşa cum ştim a fost şi poet, dar care, spre deosebire de Eminescu, s – a stins în plină recunoaştere mondială. Probabil aici

[11] Ibidem, p.22.
[12] Ibidem, p.21.
[13] Ibidem, p.31.

ar fi vrut Lucian Boz, ca de altfel, opinăm noi, toți eminescologii mai mult sau mai puțin consacrați: simțind că Eminescu este mai mult decât a fost să fie, să – i găsească locul în lirica universală, să – l definească și să – i dea jos măștile cu care poetul a încercat să - și ascundă nivelul esoteric al filosofiei proprii pe care l – a atins la un moment dat.

Și Lucian Boz o face cu căldură, plin de simțire și departe de înverșunarea cu care mulți s – au aplecat asupra operei marelui nostru poet național.

Apărută la aproape o jumătate de secol de când a fost scrisă, *Masca lui Eminescu* a fost inspirată de masca mortuară a poetului, și este concepută ca un omagiu adus acestuia.

Lucian Boz demonstrază cumva că relativa înstrăinare prin sânge a lui Eminescu de adevărurile poporului român, a fost oarecum benefică pentru cercetarea din prisma filosofiei a operei acestuia și dezvelirea cu limpezime a tragediei prin care a trecut poetul. Suntem un Neam atacat de toți și din toate părțile de sute de ani, și apare farul Eminescu care încearcă să reunească toate năzuințele și problemele, încercînd să le găsească rezolvarea:

”Eminescu rămâne totuși latent la edificiul culturii românești, ca piatra din parabolă mai întâi aruncată, apoi devenită piatră unghiulară”[14].

Integrarea lui Eminescu în etnosul românesc pare totuși îngreunată de prezența sângelui slav, și îi marchează opera și ideile.

Lucian Boz identifică la Eminescu câteva elemente de influență slavă: mesianismul, xenofobia(punându – l în raport cu Dostoievski),setea după metafizic și misoginismul(aici intervin atât tratamentul femeilor la ruși cât și biciul pe care Nietzsche îl recomandă).

Deasemenea, autorul remarcă una din principalele obsesii eminesciene: aceea a *cadavrului viu*, acea stare de letargie de care am mai amintit în studiul nostru; practic, opera lui Eminescu este străbătută de incantanții fără asemănare (poate doar la Bacovia) pentru a crea atmosfera de moarte. Lupta contra străinilor este de fapt lupta interioară a lui Eminescu cu străinul din el, luptă datorată – ne spune Boz - și bolii de care suferea, dar care, spre deosebire de Nietzsche – atacat de aceasta la sfârșitul vieții, l – a prins în vârtej mai devreme pe marele nostru poet național: ”La Putna, Eminescu a învins pe străinul din el. Dar se prăbușește ca flacăra care mai pâlpâie o dată, puternic, când ajunge pe vârful acoperișului”.[15]

O altă caracteristică remarcată de Lucian Boz la Eminescu este *scindarea ciudată a personalității*, pe care o pune pe seama naționalității care ”vine deasupra oricui – deasupra umanității, genialității și frumuseții”[16]. Sunt din lumi și trăiri diferite atât *cadavrul viu* și *luptătorul* în gazetele vremii. Un luptător de elită, pentru că Eminescu nu este autorul unor banale articole de ziar, publicațiile lui sunt adevărate conferințe. Același lucru îl putem observa și punând față în față conducătorul de mase proletare care se visa a fi, cu poetul pasiv și melancolic.

Cele trei poeme în proză alături dedicate poetului sunt de fapt omagiul lui Boz adus acestuia. Eminescu ne apare tainic, cu obraz de prinț persan și feciorelnică pâlpâire a genelor. Dar, mai ales, cu vorba lui de poveste cu care vroia să aducă Neamului românesc binemeritata liniște, după atâtea veacuri de zbucium, și să definească o nouă formulă de viață.

Cartea cu poeți apărută la Editura ”Vremea” în anul 1935 cuprinde studiile și recenziile eseistului Lucian Boz despre un număr de 32 de poeți importanți ai vremii,fără ambiția declarată de a fi un tablou complet al poeziei contemporane. În prefața lucrării, autorul afirmă că în eseurile sale nu a folosit acea mândrie profesională specifică unui critic literar, întemeiată de altfel pe faptul că obiectul analizei sale (poet sau romancier sau nuvelist) este mai puțin cult decât respectivul critic. El consideră că acei critici care pleacă de la amintita premisă, greșită de altfel, ar face bine să – și amintească faptul că lor le lipsește

[14] L.Boz, *Masca lui Eminescu,* Ediție îngrijită de Nicolae Țone, Editura Vinea, București 1998,p.50.
[15] Lucian Boz, *Op.cit.*, p.58.
[16] Ibidem, p.62.

simplul fapt de a fi poeți sau scriitori,adică au un simț mai puțin decât cei analizați: ”o a doua lumină, de care el este lipsit, în ordinea creației”[17].

Credem că există cel puțin două motive pentru care Boz a pus în capul listei remarcabilei lucrări pe Tudor Arghezi, motive care reies din analiza eseului dedicat acestuia. În primul rând pentru că autorul l – a simțit pe Arghezi că, deși poate cel mai aclamat dar în același timp și cel mai contestat poet al vremii, este poate primul care emană trăinicie, care nu pare în nici un moment șubred și care nu este predispus să cadă înainte de vreme:

”Arghezi cu toate că aclamat acum, nu este un caduc pentru viitorime, pentru că recunoaștem în el poezia ce poate fi de azi, dar și de ieri, și de mâine”[18].

În al doilea rând pentru că îi nutrește acestuia o admirație sinceră dar răutăcioasă, fiindcă recunoaște că îl macină invidia, afirmând:

”succesul domnului Tudor Arghezi ne doare[19]” – așa își începe Lucian Boz eseul admirativ față de Tudor Arghezi, căruia îi mai descoperă un paradox: deși intrat pentru un stagiu de patru ani la mânăstirea Cernica, oricine poate observa o altă fațetă a acestuia, fiind un neobosit artist al invectivei și al putreziciunii, fără însă a fi un poet al decadenței. Dar adevăratul mesaj al lui Arghezi este magistral descoperit de Boz, mesaj care: ” constă în anexarea tuturor domeniilor și instituirea pentru sensibilitatea și literatura noastră a unui platou de unde toată creatura, scârnavă sau îngerească să se poată vedea, ridicată și schimbată la față”[20].

Cuvintele cu care Lucian Boz ni – l prezintă pe George Bacovia definesc clar recunoașterea ulterioară a acestuia ca cel mai important poet al simbolismului dar și al modernismului românesc. Cuvântul lui Bacovia verificat de critica până la Boz poate fi definit ca evadare, în opinia lui Boz, care merge mai departe cu raționamentul, considerând – ul pe acesta drept un adevărat vindecător pentru poezia noastră. Bacovia pare străin printre noi – spune Boz – alt glas, ”altă voce, dintr – altă regiune, de care ne despart hăuri ce solicită salturi, calitate de care acum nimeni dintre noi nu mai este capabil. Nu pentru că poezia lui Bacovia ar fi climaxul perfecțiunii, ci pentru că acum împărăția lui este acum pe altă planetă și delimitează o disperare”[21].

Chiar dacă observația făcută de Lucian Boz că întrebările minții la Bacovia trezesc suferințe este pertinentă, acestea sunt de altă factură decât cele metafizice ale lui Eminescu sau Blaga, fiind practic biologice și care l – au îmbolnăvit efectiv. Apropierea lui de aceștia poate fi determinată – în opinia lui Boz, de acel glas neînțeles care răsună în om generat de problematica intelectuală, a cărui intensitate cu greu va fi întrecută.

Interesantă ni s – a părut descifrarea poeziei lui Ion Barbu de către Lucian Boz care ne atrage atenția că putem observa țâșnind pe tărâmul poetic barbillian flăcări jucăușe ale unor comori . Dar încă nu știm unde sunt comorile, ceea ce s –ar traduce prin faptul că doar Ion Barbu cunoștea unde s – a născut punctul de interferență al matematicii cu poezia.

”Absolutul este un gong, care de atâta izbire începe să sune dogit”[22] – ne spune Lucian Boz încercând să descopere modul prin care Ion Barbu a încercat să găsească corespondențele esoterice în limitata lume, cu ajutorul matematicii. Dar această explorare cu ajutorul simbolurilor poate duce la teoria cunoașterii științifice? În opinia lui Boz, Ion Barbu este asemenea unui preot eleusian care vrea să îi inițieze pe neofiți în misterii. Pentru asta folosește două metode: misticismul și hermetismul, care îl duc la un impas logic. Dar Ion Barbu este un intelectual, ceea ce ar presupune să identificăm o altfel de claritate în poezia

[17] Lucian Boz, *Cartea cu poeți,* Editura Vremea, București, 1935,p.9.
[18] Lucian Boz, *Op. cit.*,p.19.
[19] Lucian Boz,*Op. cit.,* p.11.
[20] Ibidem, p.15.
[21] Ibidem, p.22.
[22] Ibidem, p.58.

lui. Şi atunci? Tot Lucian Boz descifrează magistral: ”vrei intelectualitate, creare volitivă, ordonată, preiei probleme şi teorii gnoseologice şi le armezi în halucinaţii şi formulări pythice”[23], ajungând la concluzia că tehnica lui Ion Barbu este tot suprarealistă, alchimia poetică a acestuia fiind diferită de arta oamenilor.

Poate la nici un poet nu se simte prezenţa *tainei* ca la Lucian Blaga; de aceea Lucian Boz îi conferă o amplă analiză încercând să – l definească şi observând că una din caracteristici ale gândirii marelui poet şi filosof ar putea fi ”sentimentul acut al prezenţei tainei”[24] prima caracteristică a gândirii lui Blaga. Sub semnul adânc al acestei taine esoterice sunt scrise toate poeziile lui Blaga, poezii ca aspect în primul rând filosofice.

În al doilea rând, opinăm noi, Blaga încearcă să transmită un mesaj, el pare să aibă o misiune de descoperire a adevăratei cunoaşteri, şi încearcă să dea un sens literaturii esoterice; practic observăm fuga omului după descoperirea sensului vieţii.

”Astfel, poema lui Lucian Blaga este înfiorarea sufletului în faţa misterului, goana omului după un sens al vieţii;sfâşierea în nerăspuns;resemnarea în cântec. Căderea, veninul cercetării milenare, enigma, omul în Marea Trecere”[25], iată definiţia dată de Lucian Boz care îl apropie pe Blaga de Novaliss; un Blaga al cărui mesaj ajunge, chiar dacă întrebările pe care şi le pune nu au un răspuns.

Considerăm edificatoare pentru întreaga operă a lui Boz, un fragment din scrisoarea părintelui Nicolae Steinhardt, prin care îi mulţumea în 1979 pentru gîndul de a –i trimite *Masca lui Eminescu*: ”ai răscolit cu scrierea ta, atâtea amintiri, bucurii, regrete,căinţe, duioşii,revizuiri mintale şi sufleteşti!.....ce minunată şi evocatoare lectură: Eminescu – atât de frumos denumit: cel peste fire – covârşitor;tu, şi o întreagă lume, o lume vie deşi apusă, de tine acum reînviată, în iarăşi autenticitatea ei directă”.[26]

Autenticitatea lui Boz în cercetare constă în aceea că el abordează în mod firesc şi nepărtinitor semnele bolii eminesciene şi raporturile acesteia cu opera poetului. Aminteşte Boz în studiul său de nume precum Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, fiind cunoscut faptul că aceşti mari oameni au avut o constituţie psihologică oarecum deviată de la starea normală. Drumul găsit de Eminescu pentru rezolvarea conflictelor sufleteşti datorate atât bolii cât şi sângelui slav, duce clar la naşterea marii sale opere, iar în opinia noastră, Lucian Boz demonstrează fără dubii că Mihail Eminescu era perfect conştient şi a reuşit cu ajutorul măştii să creeze prin metode tainice această moştenire de o valoare inestimabilă.

BIBLIOGRAPHY

Ilie Rad, *Recuperarea unui scriitor – Lucian Boz,* România Literară, an XLI,nr.34,28 august 2009
Lucian Boz, *Eminescu. Încercare critică*, Ed. Slova, Bucureşti, 1932
Lucian.Boz, *Masca lui Eminescu,* Ediţie îngrijită de Nicolae Ţone, Editura Vinea, Bucureşti 1998
Lucian Boz, *Cartea cu poeţi,* Editura Vremea, Bucureşti, 1935

[23] Ibidem,p.59.
[24] Ibidem, p.43.
[25] Ibidem, p.51.
[26] L.Boz, *Masca lui Eminescu,* Ediţie îngrijită de Nicolae Ţone, Editura Vinea, Bucureşti 1998,p.197.

PERSPECTIVES ON SPACE IN THE FEMININE IMAGINARY

Mădălina Florina Pop
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: This article has as it's starting point the presentation of an imaginary type, which becomes a reference in medieval and pre-modern French and Romanian literature, and can also be associated with what are refined forms of evolution, a process in which his eros and heroes had remarkable contributions, proven by literary works that form themselves as documents of a broad type of humanity's imaginary.
Reporting on the dimension of space engages the forms and the human thinking process of that period. The present paper does not follow a general theory of space, but the decipherment based on concrete material of what space could mean related to the feminine imaginary in the writings of that time.

Keywords: interdisciplinarity, imaginary, feminine, space, time.

Funcționând după o structură internă specifică, imaginarul devine o rețea deschisă și complexă de relații între imagini, atât în plan, cât și în perspectivă, fiind caracterizat de un anume dinamism care le menține actuale. Imaginarul reprezintă un punct de sprijin pentru realitate atunci când ea are nevoie de legitimare sau de modelare, însă, nu primește din partea ei nimic netransformat sau neinterpretat sub forme specifice de discurs: imagine, simbol, idei. Efectul imaginarului constă în crearea unui sistem al viului, care manifestă caracteristicile naturii creatoare.

Imaginarul, reflectă un sistem complex de relații, o lume întreagă, mai mult sau mai puțin ideală/reală, mai mult sau mai puțin posibilă. Fiind o altă realitate, acesta funcționează după propriile sale reguli, având în comun cu realul aceeași înțelegere a termenului de reprezentare.

Durand afirmă că imaginarul nu reprezintă o lume a iluziilor, nu este produsul unei refulări sau a unei regresiuni, ci experiența fundamentală a umanității: „acest traseu în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele pulsiunile ale subiectului și în care, reciproc (...) reprezentările subiective se explică prin acomodările anterioare ale subiectului la mediul obiectiv”[1].

În definirea imaginarului, vom avea în vedere și referințe la conceptele de imagine și imaginație, cu scopul clar de a delimita utilizarea termenilor. Imaginea și imaginarul sunt produse ale imaginației, care este facultatea umană ce produce imagini și construiește lumea prin imagini. Ambele se constituie, atât prin intuiție sensibilă, cât și, sub influența fenomenalității obiective. Așadar, ele nu țin în mod exclusiv nici de sfera umană, nici de cea reală, însă își găsesc fundamentarea în amândouă.

În cadrul acestui complex psiho-social, imaginația este facultatea al cărei rol este de a crea o lume aparent paralelă celei reale, o lume a imaginii. Nu este vorba de lumea simplelor imagini perceptive ca reprezentări ale lucrurilor reale, ci de o lume autonomă imaginarului.

Pentru Bachelard, imaginația nu reprezintă puterea de a forma imagini, ci mai degrabă reprezintă eliberarea de primele imagini furnizate de către percepție, de a le deforma și de a le

[1]Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului: Introducere în arhetipologia generală*, Editura Univers, București, 1977, pp. 48-49.

schimba. Termenul potrivit de pus în legătură cu „imaginația" nu este „imaginea", ci „imaginarul": „vocabula fundamentală care corespunde imaginației, nu este imaginea, este imaginarul"[2].

Fiind mai degrabă produsul unei activități, și mai puțin o emanație a realului obiectiv, imaginea, se deplasează într-un registru semantic în care ideea de conținut ireal, fictiv, reprezintă o producție a ceea ce există în ideea de formă vizibilă.

Totodată, imaginea joacă un rol decisiv, ea fiind o formă care se raportează la o experiență trecută, prezentă sau viitoare. În cadrul imaginarului, poate fi concepută în sens relativ, asemenea unui ceva ce nu este prezent în momentul de față, sau într-un sens absolut: „Când imaginea reprezintă ceva ce nu poate niciodată să ocupe un loc în ordinea faptelor reale, în câmpul posibil al perceptibilului, precum o ficțiune irealizabilă"[3].

Imaginarul feminin însoțește existența bărbatului cu formele și figurile fantastice a clipelor de meditație și de răgaz, într-un colț privilegiat al casei sau în cetatea de Scaun. Acest timp întâlnește cu o admirație discretă, rareori exprimată, chipul și sufletul feminin.

Vizibilitatea publică limitată pe care o impune societatea medievală românească femeii, duce la un regim foarte strict și discret. Imaginarul o prezintă în special prin numirea și mai ales rolul ei de mamă (în special a domnitorului), a legăturii simbolice cu *terra mater,* dar și cu nocturnul. Fiind nevoită să se retragă din viața activității sociale, limitându-se la spații închise, atât în manifestările sensibile, cât și în viața cotidiană, datorită codurilor legiuitoare.

Asimilarea domeniului femeilor cu sfera privată impune limite ale apariţiilor în public şi ale deplasărilor acesteia. Datorită afirmării prin excelență a masculinului din perioada medievală se configurează un imaginar feminin, care așază spațiul privat sub legea spațiului public, ca urmare a locului predilect al categoriilor marginale.

Scrierile vremii din societatea medievală românească lasă, așadar, să se întrevadă puține chipuri feminine (în special cele ale mamelor de voievozi) și rar ale soțiilor și fiicelor. Puținele apariții ale femeii în spațiul comun sunt urmărite cu atenție de ochiul public.

Bărbaților le revenea acțiunea publică și exterioară, femeile se aflau în mod normal instalate în interior, în această cameră care era centrul casei, ca o matrice. Recunoaștem în această interioritate rolul esențial al femeii. De aceea, interiorul casei se afla, în mod natural, într-o metaforică legătură cu trupul femeii.

Lectura creației românești și franceze din perioada medievală și premodernă, realizată din perspectiva spațio-temporalității, evidențiază un model interior care poate fi reprezentat prin figura labirintului, imagine prin excelență a inițierii și posibil simbol al condiției umane: „...labirintul este imaginea prin excelență a inițierii (...)"[4].

Cu ajutorul imaginației se creează un aspect spațio-temporal al lucrurilor, prin scoaterea la suprafață a obiectului, și nu prin crearea de simple copii ale realului. Totodată, conform lui Kant, în *Critica raţiunii pure,* nu este posibilă nicio cunoștință fără imaginație. Proiecțiile continue, specifice perioadei medievale și premoderne răspund unor structuri ideologice reale și impuse gândirii de evenimentele istorice.

Spațiul, văzut ca loc, locul casă, se reduce la un spațiu delimitat, în funcție de lucruri și fapte petrecute. Spațiul casei reprezintă locul în care femeile își derulau întreaga viață. Dimitrie Cantemir constata faptul că „cu toate că femeile nu stau ascunse față de bărbați cu aceeași băgare de seama ca la turci, cu toate acestea, dacă sunt cât de cât de neam bun, ies rareori afară din casele lor"[5]. Tot Cantemir continua, afirmând despre jupânesele boierilor ca

[2] Gaston Bachelard, *Aerul şi visele: Eseu despre imaginaţia mişcării*, Editura Univers, București, 1997, p.5.
[3] Jean Jacques Wunenburger, *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 21.
[4] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.31.
[5]Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973, p. 181.

acestea „au ce-i drept o înfățișare plăcută, dar cu frumusețea stau mult în urma nevestelor oamenilor de rând…Căci acestea au chipul mai frumos”[6].

Pentru Dimitrie Cantemir, ca de altfel pentru toți autorii medievali poziția femeii era dată de poziția soțului ei. Soțiile de boieri, fiicele boierilor se defineau, ca statut social, juridic, în funcție de rangul deținut de capul familiei. Faptul este confirmat de Cantemir care observa că această ierarhie era respectată chiar și la serbările publice: „la dansuri fiecare își ia locul după rangul lui: jupânesele și jupânițele boierilor au locul după starea bărbaților și părinților lor”[7]. Ca atare, aceiași catalogare după apartenența la un grup de bărbați condus de tata sau de soț.

Sedentar prin vocație, Ion Neculce are nostalgia spațiului închis, ocrotitor. Îl evocă, de aceea ori de câte ori are prilejul în imagini de o rară intensitate, îl creează alteori în chip inconștient, prin intermediul comparațiilor folosite.

S-a observat că la Miron Costin nefericirea nu vine numai din suferință, dar și din imaginație. Impresia de grandoare provine nu totdeauna din spectacol, ci, adesea, din profunzimea gândurilor, care nu pot fi trăite decât în imaginar, fără să fie hrănite de vreo experiență concretă.

Astfel, cum trupul a fixat contururile profilului femeii medievale, la fel raportarea ei la un grup de bărbați a fixat și întregit portretul acesteia. Familia a reprezentat așadar principalul cadru de manifestare al femeii. Întreaga ei viață se desfășura în acest cadru îngust al familiei – părintești și apoi aceea a soțului. Femeia nu își avea utilitatea decât în cadrul familial, viața, destinul ei își găsea împlinirea doar prin căsătorie, procreare, creșterea, educarea și protejarea copiilor.

În ceea ce privește femeia în cadrul familial cercetarea acestui aspect, după cum am afirmat anterior, a reliefat poate cel mai bine statutul și rolul ei, sau mai bine, rolul care i-a fost conferit acesteia de către o societate dominată de bărbați. Analiza femeii din societatea medievală și premodernă românească a evidențiat complexitatea profilului pe care femeia l-a îmbrăcat în acest cadru. Fiica, soția, mama, văduva surprind propriu-zis principalele fațete ale portretului feminin din perioada studiată.

Atât viața de curte, cât și tema iubirii din spațiul public românesc nu acordă importanță cultului doamnei, precum în romanul cavaleresc francez. De exemplu, în *Principesa de Clèves*, scrisă de Madame de la Fayette, regăsim în parte a IV-a, o memorabilă scenă nocturnă. Părăsind curtea aflată în acel moment la Chambord, domnul de Nemours, în nebunia pasiunii sale, vine să o vadă într-ascuns, și fără ca ea să bănuiască ceva, pe doamna de Clèves, retrasă la Colomiers. Un gentilom, însărcinat să-l informeze pe domnul de Clèves îl urmărește pe nobilul îndrăgostit: „Se opri sub una dintre ușile cu geam ca să urmărească mișcările doamnei de Clèves. Văzu că era singură; o admiră cât de minunat de frumoasă era și abia putu să-și stăpânească emoția deșteptată la apariția ei. Era cald, iar ea nu purta pe cap și pe piept decât părul ei legat la întâmplare. Ședea pe o canapea, cu o masă în fața ei, unde vedeai câteva coșulețe pline legate cu panglici; alese mai multe și domnul de Nemours observă că erau culorile purtate de el la turnir. Văzu că le înnoadă cu un baston de India de o formă puțin obișnuită, pe care-l purtase el într-o vreme, și-l dăduse apoi surorii lui, de la care doamna de Clèves îl luase fără să pară a ști că aparținuse domnului Nemours. După ce-și termină opera, cu o grație și o gingășie care făceau să se citească pe fața ei ce se petrecea în inimă, luă un sfeșnic și se apropie de o masă mare, rămânând în fața tabloului Asediul orașului Metz, cu portretul domnului de Nemours. Se așeză și începu să privească acel portret cu o atenție și o visare pe care numai pasiunea poate să le dea”. Analiza acestui exemplu de spațiu închis radios, erotizat prin prezența femeii iubite, comportă izolarea unor componente

[6]*Ibidem*.
[7]*Ibidem*, p.184.

pe care trebuie să le înțelegem mai întâi separat pentru a putea realiza separat cum se cuvine puternica impresie de ansamblu.

Înainte de toate, cadrul: o cameră luminată aparte, privită din afară și mai ales din întuneric, ca un focar de irezistibilă intimitate. Un om pe care îl vezi noaptea într-o casă (și îl vezi tocmai pentru că înăuntru e lumină), intensifică sentimentul de refugiu, prin chiar faptul că cineva se află deja în el; cu atât mai mult când acest cineva este o femeie, care se poartă cu atâta degajare, privind prin indiscreția dictată de fascinația spațiului închis, într-un miraj al participării la o interioritate care de fapt îl exclude.

Surprinsă în aceste condiții, femeia iubită apare îndrăgostitului ca fructul dorit al intimității. În acest sens, episodul de la Colomiers este unul simbolic: dragostea domnului de Nemours este atât de impetuoasă, iar sentimentele doamnei de Clèves, atât de profunde încât convenția morală, care îi separă pare tot așa de fragilă ca ușa de sticlă a salonașului prin care intrusul privește înăuntru. Totuși, pentru domnul de Nemours ea va rămâne închisă și de netrecut.

Așadar, doamna de Clèves singură, noaptea în salonul cu ferestrele deschise, feeric luminat, al pavilionului de vară de la Colomiers, atât de aproape de domnul de Nemours și totuși, evitându-l încă o dată, sau spațiul unei seducătoare intimități inaccesibile.

Un alt exemplu reprezentativ îl constituie regele Artus, care se rătăcește împreună cu cavalerii săi prin Pădurea Pierdută și nimerește la castelul Morganei. În noaptea petrecută în castelul surorii sale, urmărind filmul trădării lui Lancelot, regele Artus are revelația coarnelor pe care le purta de atâta vreme. „Camera cu imagini", înfățișând retrospectiva iubirii dintre Lancelot și Guenievra, adevărat muzeu al memoriei erotice pus la dispoziția regelui înșelat, constituie un spațiu al amintirii.

Nefiind în măsură să discearnă un progres social real, istoria se folosea de idealul cavaleresc, cu ajutorul căruia reducea lumea la proporţiile unei imagini frumoase a onoarei princiare, a virtuţii curteneşti şi astfel crea iluzia ordinii.

Am urmărit cum este reprezentat acest spațiu, care îi sunt caracterele proprii, cum putem deslușI pe calea acestei reprezentări formele de gândire pe care le angajează, cum se prezintă el într-un proces de gândire și cum determină o mentalitate.

Spațiul există ca atare, în mod obiectiv, material sau spiritual, dat totdeauna prezent. Împreună cu timpul, el este un dat fundamental al lumii noastre (create) și altfel decât timpul, el este dimensiunea de bază a existenței înseși.

Alături de spațiu, timpul reprezintă o axă care străbate aspectele teoretice ale imaginarului și împreună cu celelalte componente ale imaginarului, spațiu, personaj, acțiune etc. pot oferi în urma unei interpretări, indicii prețioase despre subiectul imaginat, care apelează la acești constituenți cu scopul de a exprima, idei, afecte, valori.

O cercetare a motivului timpului cu multiple valențe și funcții ale textelor este importantă în configurarea unor moduri ființale ale epocii respective și ale scriitorului din perioada medievală până în perioada premodernă. Abordarea temporalității în scrierile respective este destul de atractivă, lămurind în mod teoretic, și practic diverse lucruri ce țin în mod specific de prezenta etapă a gândirii.

În definirea timpului, implicațiile istorice și sociale au un rol decisiv. De aceea, se poate vorbi nu numai de un timp elementar, sau psihologic, ci de unul sociologic după poporul, locul și momentul când el se manifestă.

Abordarea imaginarului prin raportare la categoria timpului poate constitui un element nu numai în înțelegerea altor fenomene ce exprimă realitatea socială, dar poate ajuta și la încercarea de definire a omului ce le trăiește și le instrumentează. Deoarece, timpul apare nu numai ca un determinant indirect, acela al dimensiunii sociale în mijlocul căreia este obligat să trăiască, ci îl regăsim și ca un cadru al vieții particulare.

Imaginarul se află la răscrucea în care se întretaie pulsiunile izvorând din lumea lăuntrică şi presiunile impuse de mediul exterior. Aşadar, analiza fiinţei pe temei temporal, merită o atenţie specială pentru a urmări impulsurile afective care ordonează imaginarul scrierilor. El este ceva aşteptat, poate fi creaţie sau negaţie, poate fi bucurie sau teamă, poate fi cucerire sau pierdere.

Lumea imaginară nu este doar rezultatul unei lumi virtuale create de imaginaţie prin suma imaginilor, ci şi lumea internă, personală, bagajul psihic emoţionant şi expresiv creat din visuri, fantezii, amintiri, pulsiuni şi dorinţe.

Timpul este o experienţă îndelungă şi o reacţiune complexă a vieţii sufleteşti, în care atât individul, cât şi societatea participă la ordonarea comportamentului omenesc în timp în funcţie de sistemul de valori.

Oricărui regim ar aparţine, imaginile, se organizează în timp, la contactul cu evenimentele şi durata pragmatică, având rolul de organizator al momentelor psihice. Procesele de vizualizare a unei alterităţi temporale, însoţesc, dinamica psihică a dorinţelor, de vreme ce imaginile produse de subiect vin să confere un conţinut determinat conştiinţei unei lipse. Dorinţa, ca sentiment al subiectului că este privat de a avea sau a fi ceva, este cu siguranţă motorul cel mai important al producerii imaginilor ireale. Astfel, specificul acestor reprezentări este vizarea unui conţinut absent, dar a cărui realizare este aşteptată, sperată de subiect, pentru a-şi satisface aptitudinea de a dori să fie afectat de o plăcere sau o neplăcere.

Imaginea, creatoare de structuri este o modalitate necesară în ceea ce priveşte cunoaşterea trecutului. Astfel, înţelesul acordat imaginarului este strâns legat de realitate, deoarece realul nu poate fi cunoscut decât prin reprezentări simbolice. Prin intermediul acestui dinamism antagonist al imaginilor, ies la suprafaţă manifestările psihosociale ce ţin de imaginaţia simbolică, precum şi de variaţia lor în timp. Considerată drept o formă de cunoaştere mediată, imaginea prilejuieşte o cunoaştere pură şi codificată a lucrurilor sau a realului reprezentate imaginar.

În raport cu viitorul, imaginea este o promisiune a fericirii: ea este un factor de echilibru psihologic şi social. Ea eliberează individul de constrângerile legate de spaţiu şi timp deoarece ea presupune un act de liberă contemplare, ea devine promisiune interioară.

Aceste observaţii ce pot fi utile pentru o definire a viitorului ca fază a timpului în general, nu satisfac cerinţele unei definiţii desprinse din realitatea concretă.

Imaginarul din perioada medievală şi premodernă este un sistem discursiv prin care se proiectează în oglinda timpului identitatea completă şi imaginea despre celălalt, aşa cum, ea doreşte şi poate să le construiască. Timpul este purtător de semnificaţie, el reprezintă o modalitate prin care definim conţinutul relaţiei dintre sine şi celălalt din perioada respectivă. Concepţia generală asupra timpului reprezintă motivele literare din textele poetice ca particule elementare ale unei construcţii solide.

În perioada medievală şi premodernă omul pare să cunoască un alt timp. Natura timpului, însuşirile lui şi rolul pe care-l are în viaţa sa se desprind dintr-o altă concepţie asupra lumii şi sunt expresia unei mentalităţi. Alături de categoria spaţiului, timpul constituie o categorie fundamentală a procesului de gândire, aşa cum îl prezintă mentalitatea societăţii medievale şi premoderne. Percepţia temporală nu variază numai în funcţie de vârstă şi de individ, ci şi în raport cu diferitele stări posibile ale conştiinţei, cum ar fi veghea, durerea, plăcerea, visul. Principala funcţie care dinamizează cu adevărat psihicul este cea a irealului. Un exemplu în acest sens îl constituie „experienţa dinamică a cuvântului care totodată visează şi gândeşte”[8]. Fascinaţia departelui deschide enclavele evocării/visării, lumea de aproape neexistând decât în măsura în care se proiectează pe un fundal spaţio-temporal vast.

[8] Gaston Bachelard, *op.cit.*, p.41.

Evenimentele percepute sunt întotdeauna atemporale, în sensul că ele se desfășoară doar în cadrul prezentului. Omul nu experimentează direct nici trecutul, nici viitorul, ci înscrie aceste timpuri în conștiință prin amintiri și așteptări, fie realiste, fie fanteziste. Experiența relativă a trecerii timpului se bazează pe compararea experienței prezente cu amintirea trecutului sau cu anticiparea viitorului și a modului de a-l atinge.

Spațiul oferă avantajul sincronicității și al coexistenței în interiorul aceluiași moment de dezvoltare, iar timpul operează în diacronie, surprinzând continuitățile și discontinuitățile.

Pentru înțelegerea unui mod de a gândi lumea, din punct de vedere existențial, el este un dat elementar al naturii și al condiției noastre umane, iar din punct de vedere al cunoașterii, spațiul este o constantă a unui mod de a concepe lumea și de a o reprezenta. Spațiul este un fenomen originar, și după cum am arătat, consubstanțial cu lumea, de a cărei existență nu poate nu poate fi despărțit.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Aerul şi visele: Eseu despre imaginaţia mişcării*, Editura Univers, București, 1997

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Brătescu, Prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2003

Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973

Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură*, Editura Cartea Românească, București, 1979

Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii: Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, București, 1999

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului: Introducere în arhetipologia generală*, Editura Univers, București, 1977

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990

La Fayette, Marie-Magdeleine Pioche de la Vergne de, *Principesa de Clèves,* Editura Cart-Tei, București, 1994

Le Goff, Jacques, *Imaginarul medieval*, Editura Meridiane, București, 1991

Mazilu, Dan Horia, *Recitind literatura română veche, Volumul I: Privire generală*, Editura Universității din București, București, 1994

Perrot, Maryvonne, *Bachelard şi poetica timpului*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007

Troyes, Chrétien de, *Cavalerul Lancelot*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973

Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, Editura Polirom, Iaşi, 2004

HUNGARIAN TRANSYLVANISM – AN ENCLAVE?

Mihók-Géczi Tamás
PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș

Abstract. This study seeks to point out the main features of the literary phenomenon called Hungarian Transylvanism, fetched by the unification of the Historical region Transylvania with the Romanian Kingdom in 1918. In fact, the essay presents the main causes that led to this "literary schism" and it particularly emphasizes on the cultural consequences by analysing the reaction of the most vocal Hungarian writers from Transylvania of the time. Therefore, the paper attempts to confront these divergent opinions about the possibilities given by this new and disrupted cultural context.

Keywords: Transylvanism, literary schism, Hungarian poetry, Helikon, Ady Endre

„Transilvanismul" între ipoteză și consecință

Unirea Transilvaniei cu Regatul României a provocat, treptat, o adevărată crispare în rândul intelectualilor maghiari din pustă, una gestionată fără prea mult tact și ale cărei prime victime s-au dovedit a fi conaționalii lor transilvăneni. Îngenuncheată de destrămarea statală și păstrând rezerve față de progresismul cultural manifestat în România, Budapesta a pornit un război literar aprig împotriva scriitorilor maghiari din Transilvania, ajungându-se chiar să-i numească detractori pentru simplul fapt că aceștia, majoritatea, în loc să coabiteze cu „centrul", au acceptat să-și continue existența (și meșteșugul scrisului) pe pământul de care aparțin.[1] Provocarea maghiarilor minoritari de a exploata în literatură spiritualitatea unui tărâm de-acum circumscris, odată cu Tratatul de la Trianon, și din punct de vedere geografic s-a dovedit a fi, diacronic, ceea ce dicționarele de specialitate numesc „transilvanism maghiar". Fluctuațiile acestui termen – care, să admitem, a suportat nu puține mișcări de pendulare între valoarea sa normativă (deci, ca etichetă identitară) și conotațiile peiorative venite dinspre Vest – au fost înregistrate cu lux de amănunte, la cald, dar și, pe urmă, cu o oarecare detașare în timp, de ziarele și revistele culturale ale vremii.

Dintre toate, cel mai ilustrativ material ni-l oferă, poate, *Erdélyi Helikon* (*Helikon Ardelenesc*), revistă apărută pe piața presei literare cu un scop precis, bine articulat în debutul primului număr (1928) de către scriitorul Áprily Lajos, redactor al revistei: „*Erdélyi Helikon*nu este preocupată de și nu ademenește cu voci programatice iradiante. Printre atributele sale nu se numără pedepsirea și discriminările stridente. (...) Ardelenismul său e culme a observației universale, și nu provincialism ce îngustează orizontul. (...) Ea caută să fie cuvântul vieții, și nu al jumătăților de entuziasm condamnate la moarte."[2]Argumentul se încheie cu o analogie între direcția echidistantă a revistei între evazionism pacifist și responsabilitate social-artistică, și un poem al lui Ștefan George, în care autorul „invocă spiritul toamnei cu o măiestrie cutremurătoare, fără să pronunțe (...) cuvântul: toamnă"[3].

Două au fost, așadar, reproșurile venite din pustă: atitudinea evazionistă a helikoniștilor față de problemele socio-politice de zi cu zi, respectiv știrbirea limbii literare maghiare printr-un spirit pacifist, considerat, din punctul de vedere al permeabilității vocabularului, mult prea permisiv. Contrastul programatic dintre tabere a determinat stabilirea

[1] La aceștia se adaugă și un val consistent de scriitori maghiari imigrați în Transilvania.
[2]Áprily Lajos în *Az erdélyi Helikon*, „Erdélyi Helikon", Cluj, nr. 1/1928, p. 1.
[3]*Ibidem.*

unor restricții vamale privind exportul de cărți și, totodată, opacitatea editurilor „centrale" privind manuscrisele de peste graniță, pentru ca maghiarii din Transilvania să fie vitregiți de privilegiul sincronicității. Polemicile, schimburile de replici, nu s-au lăsat așteptate în urma acestor reglementări absurde. În amintitul număr pilot al revistei *Erdélyi Helikon*, rubrica *Irodalmi szemle* (*Observator literar*) propune cititorilor o anchetă cu titlul „Erdélyi írók a magyar irodalom egységéről" („Scriitori ardeleni despre unitatea literaturii maghiare") luând la țintă un eseu al lui Ravasz László, *Irodalmi schizma* (*Schisma literară*), articol cu ocazia căruia episcopul nu se menajează în a-i înfiera pe scriitorii maghiari din Transilvania cu fel și fel de vini. Se încerca, de fapt, contracararea ritmului modernizării literaturii maghiare pe care îl impuneau intelectualii etnici de la noi, unul prea alert pentru interesele politice ale omologilor lor din pustă. În atare condiții, conștienți de patrimoniul lor și fără să împingă criza către compromisuri, transilvănenii s-au mobilizat exemplar pentru a-și defini identitatea, bătând monedă mai mult pe parametrii geografico-sociali care îi caracterizează, decât pe ghinionul de a fi căzut la mijloc, între două „centre" culturale naționale.

Benedek Elek este așezat în capul respondenților, și nu întâmplător, căci marele povestitor al maghiarilor împlinise vârsta onorabilă de 68 de ani, având să decedeze un an mai târziu. Discursul său deconspiră caracterul simplist, reducționist al afirmației lui Ravasz László, potrivit căreia „Limba maghiară poate suporta o singură literatură, două literaturi pot naște două suflete distincte."[4] Printre contraargumente, Benedek înșiră nume de scriitori canonici originari din Ardeal, pe a căror operă s-a înălțat o bună parte din literatura maghiară, de asemenea nume de oameni de știință și de erudiți recunoscuți pe plan mondial, provenind din aceeași regiune. Nu în ultimul rând, acesta îi atrage atenția lui Ravasz că literatura din șes, față de cea guvernată de Budapesta, nu caută să se deosebească pe criterii de confesiune, ci, dimpotrivă, încearcă să nu bruieze, tocmai în virtutea tradiției, progresul firesc al spiritualității maghiare.

Pe aceeași parte a baricadei se situează și răspunsul lui Berde Mária (semnându-se R. Berde Mária). Înlocuind, însă, ironia cu un pragmatism tenace, scriitoarea clujeană e de părere că tocmai această centralizare cu orice preț a literaturii maghiare poate conduce la mult vehiculatul concept de schismă literară. „Această literatură[5] nu s-a născut din pompozitate, ci, dimpotrivă, din necesitățile vieții de zi cu zi"[6], spune Berde, subliniind că „nu două literaturi nasc două suflete, ci două tipuri de suflet, două feluri de literatură."[7]

Kós Károly, important exponent al transilvanismului din Austro-Ungaria și România, deopotrivă scriitor, arhitect, grafician și etnograf, pare a fi baritonul corului de respondenți. Adept al dezvoltării literaturii transilvănene pe cale naturală, acesta afirmă cu o rigurozitate parabolic-demonstrativă că e imposibil să falsifici autonomia unei spiritualități numai din interese politice. Kós aduce în discuție acel *psyché* tipic ardelenesc, care i-a ajutat pe maghiarii, românii și sașii din Transilvania să coexiste, croindu-și, de-a lungul secolelor, propriul lor destin.

Nu în ultimul rând, scriitorul și episcopul reformat Makkai Sándor, adoptând un ton personal, invocă rezistența mult mai scăzută a scriitorilor transilvăneni în fața noului comparativ cu conaționalii lor din țara mamă, catalogând acest fenomen ca certitudine, dar nicidecum motiv de schismă. În opinia lui Makkai, există o singură literatură maghiară – idee împărtășită unanim de toți respondenții anchetei –, iar diferențele regionale trebuie interpretate și savurate ca atare. Scriitorul născut în Aiud își ascute discursul de apărare a valorilor transilvănene în așa fel, încât, în cele din urmă, acesta capătă valențe ofensive; printre altele, el consideră că deschiderea scriitorilor ardeleni de limbă maghiară față de

[4] Benedek Elek în ancheta *Erdélyi írók a magyar irodalom egységéről*, „Erdélyi Helikon", Cluj, *nr. cit.*, p. 55.
[5] Autoarea vorbește, desigur, de literatura maghiară din Transilvania.
[6] *Ancheta cit.*, p.56.
[7] *Ibidem.*

inovațiile literare este o particularitate demnă de un tărâm ca Transilvania, sfătuind capitala și provinciile fidele „directivelor" acesteia să îmbrățișeze tendințele noi, căci, altminteri, epigonii „vechiului" vor rămâne, valoric, în urmă la mare distanță de modelele lor. Tot Makkai spune că dezbinarea politică, în condiții normale, nu ar trebui să-și lase amprenta pe relația dintre cele două focare de literatură maghiară, admițând totuși că transilvăneniinu pe imitatorii bătrâni din pustă ai canonicilor Csokonai, Vörösmarty, Arany, Petőfi, Katona, Madách, Jókai și Kemény bătrâni îi consideră continuatorii acestora, ci, fără doar și poate, pe Ady Endre.

În concluzie, ideea de schismă literară, în sensul pe care îl scoate în evidență Makkai Sándor, nu mai era deloc, în vremea sa, una fantezistă.

Ady Endre, profetul schismei

Începutul de secol XX a încărcat literatura maghiară modernă cu povara activismului. Așa cum bine observă Alexandru Olteanu[8], conceptul *l'art pour l'art*a lui Benedetto Croce a fost înăbușită de ramificațiile literare ale crizei politice prin care trecea națiunea maghiară. Profunda nemulțumire a naționalităților fusese provocată de regimul egoist din pustă, iar, pe fondul acestui sentiment, acestea au căutat momentul potrivit pentru a-și recâștiga independența națională. Poporul ungar abia mai răsufla în lupta lui împotriva habsburgilor și magnaților, aspect de care au profitat, în parte, naționalitățile. În aer plutea un iz al decadenței la nivel statal.

Pe acest fond cu pământuri mișcătoare și-a făcut apariția poetul și jurnalistul Ady Endre. Născut în satul Eriu-Mețenț din Comitatul Sălaj, Ady a avut nu doar perspicacitatea, ci și orizontul potrivit pentru a interpreta semnele iminentei scindări naționale. Acesta nu ezita să-și exprime poziția împotriva imperialismului teuton, care punea la cale, în opinia sa, o escrocherie: își mușamaliza idealul unificării întregului bazin dunărean într-un imens imperiu german prin lupta împotriva slavilor. Furia lui Ady, potrivit aceluiași Olteanu, a cunoscut culmi revoluționare; poetul-jurnalist nu contenea să îi arate cu degetul pe magnații unguri, despre care considera că sunt principalii vinovați pentru destrămarea Ungariei – un proces, în opinia sa, irevocabil.

Ady, însă, în paralel, francofil fiind atât ca poet, cât și ca publicist, s-a dovedit a fi un mare simpatizant al civilizației franceze, bunăoară al concepției pacifiste pe care miza aceasta. Următoarea mărturie – pe cât de șăgalnică, pe atât de serioasă – din revista *Huszadik Század* (*Secolul al XX-lea*) trădează un Ady lucid, situat la antipodul naționalismului extremist: „Repet, plictisit, dar cu aceeași neclintită convingere, gluma pe care de obicei o adresez prietenilor mei români: Eu vă dau Ardealul până la Arad și Sighetul Marmației, inclusiv patria mea din Sălaj, dacă o doriți, deoarece eu iubesc România, căreia îi prevăd un viitor strălucit."[9]

Profetice sau nu, cert e că aceste cuvinte au produs două reacții imposibil de neglijat de către istoricii literari: pe de o parte, articolul a atras numaidecât antipatia înverșunatei oficialități ungare, pe de altă parte, el a asigurat simpatia maghiarilor care, în consecința Tratatului de la Trianon, au intrat sub incidența teritorială a altor state. Pentru ei, Ady a rămas până astăzi figura tutelară privind luptele pe care comunitățile maghiare o duc împotriva independenței cuvântului (în literatură și în publicistică deopotrivă).

Prețul cu care a plătit Ady Endre pentru sloboda vorbă anti-națională se spune că a echivalat cu „cea mai rușinoasă dintre toate campaniile pe cari o națiune a putut-o purta contra fiilor săi, pentru convingerile lor politice"[10]. Oficialitatea maghiară l-a stigmatizat, lipindu-i eticheta de „trădător".

[8]În *Transilvanismul și cultura ungară*, „Familia", nr. 5-6/1934, p. 38.
[9]*Ibidem*, p. 39.
[10]*Ibidem.*

În definitiv, din polemicile poporului cu magnații a ieșit la iveală o generație a cărei gândire semăna tot mai mult cu principiile politicii liberale. Aceasta nu mai prezenta același exclusivism față de valorile occidentale, luând act atât de noile tendințe ideologice, cât și de curentele literare emergente.

Aflată la răscruce, populația maghiară din Transilvania l-a aclamat, așadar, pe Ady Endre, atât pentru ideile revoluționare articulate în presă de către acesta, cât și pentru spiritul occidental-inovativ al liricii sale, ajungând chiar să-l boteze „poetul Ardealului". Nu e de mirare, deci, că după semnarea Tratatului de la Trianon, odată scăpată de dictatura pustei, maghiarimea minoritară a încercat să urmeze direcția poetului modernist. Acestei paradigme estetice i se adaugă, în subsidiar, acte caritabile pe care scriitorii maghiari transilvăneni le-au inițiat în favoarea confraților săi izgoniți din țara mamă, acuzați de participare la cele două revoluții. Pe aceste baze s-a putut dinamiza noua viață a scriitorilor imigrați, care, laolaltă cu cei autohtoni, au obținut reale progrese în termeni de autonomizare. Iar autonomia, în consecință, le-a oferit, cu timpul, o oarecare autoritate literară pe care „centrul", păstrând totuși unele reticențe, nu a mai putut-o neglija.

Drumul (re)emancipării prin revista *Erdélyi Helikon*

După organizarea comunității maghiare de scriitori și evaluarea publicului țintă, atenția literaților a trebuit să se îndrepte către piața editorială. Mai precis, preocupările lor au vizat aspecte precum: publicarea unor ediții atrăgătoare, ramificarea rețelei de cititori și dezvoltarea infrastructurii de distribuție și, totodată, asigurarea unor onorarii acceptabile pentru lucrările publicate. După multe încercări ce au sfârșit în fundătură, inițiativele a două foruri editoriale au avut sorți de izbândă. Primul, Minerva, a fost fondat în 1920, sub egida politicienilor maghiari și a reprezentanților păturii clericale din Transilvania. Din punctul de vedere al stabilizării vieții literare, însă, scriitorii – în marea lor majoritate – s-au apropiat de cealaltă editură, Erdélyi Szépmíves Céh (Breasla Artelor Frumoase din Ardeal), înființată în 1924. Odată cu lansarea pe piață a produselor editoriale ale acesteia, a început cea de-a doua etapă a literaturii maghiare din România. Programul și obiectivele Erdélyi Szépmíves Céh au fost gândite de scriitorii Kós Károly, Ligeti Ernő, Kádár Imre, Paál Árpad, Nyirő József și Zágoni István, dintre care primul avea de cele mai multe ori ultimul cuvânt (inclusiv în alegerea numelui editurii).

Conform planurilor inițiale, față de cărțile de până editate destul de sărăcăcios, s-a dorit publicarea unor volume cu aspect mai agreabil, mai exact o serie de ediții prime pentru câteva sute de abonați, respectiv una editată cu mai puțni bani (din profitul pe cealaltă serie), dar în tiraje mai generoase. „Breasla" a hotărât deschiderea propriei tipografii, manevră prin care s-a dorit economisirea unor sume de care ar fi urmat să beneficieze, în calitate de onorarii, autorii publicați.

Breasla Artelor Frumoase din Ardeal își începe activitatea în 1925, căpătând vizibilitate cu un an mai târziu, atunci când se înființează gruparea de scriitori Erdélyi Helikon, luând în mână ițele editoriale. Editura va publica, așadar, nu doar cărțile scriitorilor afiliați, ci – începând cu 1928, 17 ani la rând – inclusiv numerele revistei omonime cu gruparea.[11]

Din punct de vedere calendaristic, o importanță aparte prezintă vara anului 1926, când baronul Kemény János a convocat la castelul său din localitatea Brâncovenești 27 de scriitori, și-anume: Áprily Lajos, Bánffy Miklós, Bartalis János, Bárd Oszkár, Berde Mária, Endre Károly, Gulácsy Irén, Gyallai Domokos, Hunyady Sándor, Kacsó Sándor, Kádár Imre, Kós

[11] Sőtér István (Redactor coordonator), *A magyar irodalom története 1919-től napjainkig* (*Istoria literaturii maghiare din 1919 până azi*, vol. VI.), *A Szépmíves Céh – Az Erdélyi Helikon – A transzilvanizmus 1924–1930* (*Breasla Artelor Frumoase – Revista Erdélyi Helikon – Transilvanismul 1924–1930*), Editura Akadémiai, Budapest, 1966, pp. 932-935.

Károly, Kovács Dezső, Kuncz Aladár, Ligeti Ernő, Makkai Sándor, Molter Károly, Nagy Dániel, Olosz Lajos, Nyirő József, Reményik Sándor, Sipos Domokos, Szentimrei Jenő, Szombati Szabó István, Tabéry Géza, Tamási Áron, respectiv Tompa László. Scopul întâlnirii a fost ca participanții, punând deoparte discordanțele socio-politice, să se adune sub aceeași umbrelă ecumenică a intereselor literaturii în virtutea rezolvării crizelor actualității. Această întrunire a avut antecedente în evoluția situației politice a vremii; partidele aflate în opoziție – Magyar Párt (Partidul Maghiar – reacționar) și Magyar Néppárt (Partidul Popular Maghiar – liberal) au fuzionat. În perioada următoare se mai iscă unele conflicte interioare, mișcări de opoziție, experimente de a înființa partide, dar, în decursul celei de-a doua jumătăți a anilor '20, opoziția civilă slăbește treptat până la amuțire. Armistițiul politic este succedat, așadar, de armistițiul literar.

Cu ocazia primei întâlniri de la Brâncovenești, numitorul comun este găsit pe baza teoriei literare „artă pentru artă" și a ideologiei transilvanismului. Protagoniștii acestei platforme au întreprins diverse demersuri încă din perioada dinainte de întrunire pentru a-și inculca principiile socio-estetice în conștiința comună. Nu doar Tabéry Géza și Berde Mária au bătătorit terenul unei eventuale literaturi pure, nealterate și, din punct de vedere politic, dezangajate, ci și Kuncz Aladár – una dintre figurile inspiratoare și inițiatoare de program – din postura de redactor al cotidianului literar clujean, de orientare conservatoare, *Ellenzék* (*Opoziția*, 1923).

Elaborarea teoriei transilvanismului a luat start imediat după schimbarea incidenței teritoriale a regiunii. Clasa de mijloc și, de regulă, intelectualii, cu o gândire liberală, sunt cei care își găsesc în aceste devize un fundament teoretic în demersurile lor de a se adapta la noile circumstanțe socio-politice.[12]

Se înțelege, deci, de ce apariția revistei *Erdélyi Helikon*, în 1928,a făcut valuri în rândul cercurilor de intelectuali maghiari din șes. Aceasta, aflată sub conducerea contelui Bánffy Miklós, a declarat fără ocolișuri că intenționează să producă și, implicit, să promoveze o literatură specific ardeleană. Elita scriitorilor ardeleni, în frunte cu Benedek Elek, Kós Károly, Makkai Sándor, Berde Mária, Reményik Sándor, Tabéry Géza, Szentimrei Jenő și Kiss Sándor, au recunoscut valorile transilvanismului ca fiind operante – înscrise fiind în realitatea pe care o trăiesc locuitorii acestei regiuni –, considerând că acestea nu pot prejudicia interesele generale ale maghiarilor. Iată cum comentează Alexandru Olteanu această mișcare culturală de amploare din jurul revistei: „Nu cunoaștem adevăratele motive, cari (*sic!*) au determinat pe contele Bánffy (...) să strângă pe connaționalii (*sic!*) săi în această «uniune liberă» și să-i puie (*sic!*) în linia de bătaie pentru apărarea transilvanismului. Unii dintre repatriații ardeleni, refugiați în Ungaria dinaintea pretinselor persecuțiuni valahe, în surdină vorbeau de un atentat contra unității ungare și puneau acest gest în legătură cu petiția d-sale pentru dobândirea cetățeniei române. Noi însă, trebue (*sic!*) să recunoaștem că dânsul a dat un nou avânt curentului transilvanist și scoțându-l, pentru moment, din rândul preocupărilor politice, a contribuit în mare măsură la lămurirea noțiunei (*sic!*)."[13]

Dintre toți, Kós Károly, Krenner Miklós, Kuncz Aladár și Asztalos Miklós au fost cei mai vocali, algoritmii lor incluzând argumente pertinente și greu de contrazis. Discursul lor a mizat pe imaginea de sine și spiritualitatea specific ardelenești, conturate de mai multe secole încoace, toate avându-și obârșia în peisajul transilvănean și-n celelalte atuuri regionale determinate geografic. Plaiul ardelenesc, susțin aceștia, înseamnă, pe de-o parte, că locuitorii săi nutresc în imaginarul lor comuniunea cu o natură misterios-feerică, cu pământul strămoșesc, cu „poporul etern", pe de altă parte, un echilibru înțelept – ce dăinuie, într-o

[12] *Ibidem.*
[13] Alexandru Olteanu în *art cit.*, p. 41.

oarecare măsură, din timpuri străvechi – între diverse naţiuni, ideologii, religii şi confesiuni, datini, clase sociale şi valori guvernamentale.[14]

Altfel spus, problema transilvanismului nu s-a mai pus în termeni de politică, geografie sau literatură, şi nici măcar din perspectivă utilitară, cel puţin nu între helikonişti. Fiind examinată substanţial, noţiunea de „transilvanism" a căpătat tonus terminologic, în opinia lui Alexandru Olteanu, datorită unor factori precum: configuraţia geografică dezavantajoasă a pământului ardelenesc; fantezia bogată, polivalentă şi natura epico-dramatică a poeziei populare; inventivitatea şi predispoziţia la improvizaţie ale secuilor: agricultori, vara, meseriaşi respectiv negustori, iarna; relativismul asumat şi spiritul de toleranţă, predispoziţia la adaptare politică şi reformismul de extremă stânga din care rezultă anarhia şi, de asemenea, sectele carismatice; trecutul propriu-zis al Transilvaniei care n-a urmat niciodată îndeaproape şi cu maximă rigurozitate traseul Ungariei, precum nici pe cel al României; contactul secular cu românii, dar şi cu popoarele minoritare (saşi, evrei, romi), care a creat o mentalitate tipică şi chiar un liant habitual; în cele din urmă, protestantismul, care a contribuit decisiv la rolul Transilvaniei de mediator între Apus şi Răsărit.[15]

Istoricul literar Ion Chinezu, unul dintre cei mai dedicaţi tălmaci ai fenomenului literar maghiar de la noi, este de părere că tocmai contrastele ideologice au creat în sufletul transilvănenilor un fond cultural comun: „Acest fond nu este nici suprapus, nici subordonat elementului de rasă, ci pur şi simplu în afară de acest element primordial."[16]

În continuare, istoria literară coordonată de Sőtér István (1966) consemnează bivalent instaurarea simbolică a transilvanismului în sânul literaturii maghiare. Lucrarea prezintă fenomenul corelându-l, pe de-o parte, cu termeni ca „începeţoşat", „romantic" respectiv „intangibil", iar pe de altă parte, cu trăsături ce ţin de umanismul civil. Dintre acestea sunt trecute în revistă următoarele: „pretinderea păcii, a egalităţii şi a interacţiunilor culturale dintre popoare; eforturile integrării şi studiul trecutului Transilvaniei; şi, în sfârşit, realizarea faptului că drumul unei inteligenţe retrogradate de pe o poziţie dominantă trebuie să ia o întorsătură cât de cât democratică, şansa acesteia de supravieţuire depinzând de disponibilitatea ei de a se apropia de popor."[17] Prin popor, grupul se referea la populaţia rurală, într-o variantă idealizată, decupată din timpuri idilice, cu oameni iconici, stereotip, smulşi din realitatea lor cotidiană.

Sedimentele pozitive au fost tot mai aprig înăbuşite de procesele politico-economice, de negarea diferenţelor de perspectivă a claselor sociale, de naţionalismul manifestat în conştiinţa superiorităţii culturale maghiare şi în falsificarea şi înfrumuseţarea istoriei Transilvaniei, de atitudinea de evadare în trecut, în natură şi în viaţa interioară din faţa problemelor schimbătoare ale realităţii.

În numele proaspătului curent transilvanist şi, totodată, pe baza menţinerii în echilibru, cu tact şi dibăcie, a contrastelor ideologice, comunitatea helikoniştilor a hotărât, în 1926, atât în activitatea sa editorială, cât şi în cea revuistică, să urmeze o cale mai puţin sinuoasă, la îndemână, aşezând în prim-plan concepte pacifiste şi prea puţin asumate din punct de vedere social, precum cel de *l'art pour l'art*. Grupul în alte forme instituţionale de organizare nu s-a coagulat: au hotărât, totuşi, să se întoarcă anual, aproximativ în aceeaşi formulă, la Brâncoveneşti, pentru dezbaterea actualităţilor culturale. Acolo, au reuşit să dezvolte un program complex pentru îndeplinirea unor devize şi sarcini culturale. Unul dintre cele mai importante puncte stipulate viza generarea şi propagarea spiritului critic extrem de absent până atunci în lumea ardeleană a literelor maghiare; acesta era urmat de promovarea

[14]Sőtér István (redactor coordonator), *op. cit.*, p. 933.
[15] Alexandru Olteanu în *art cit.*, pp. 41, 42.
[16]Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, Editura revistei *Societatea de mâine*, Cluj, 1930, pp. 17-19.
[17]Sőtér István (redactor coordonator), *op. cit.*, p. 934.

literaturilor române și sase între membrii grupului, și, nu în ultimul rând, de culturalizarea estetică a tineretului. Cu toate că părea o campanie bine pusă la punct, ea nu și-a atins scopurile, mare parte din cauza naturii colaborative nu tocmai rodnice pe care reprezentanții grupului o aveau între ei.[18]

Sub aripa protectoare a revistei *Erdélyi Helikon,* Breasla Artelor Frumoase din Ardeal a devenit o întreprindere ce asigura onorarii mari și satisfăcătoare, numai că, clădindu-și politica de publicare pe cârca abonaților, care, atât în Transilvania, cât și în Ungaria – de unde provenea majoritatea cititorilor, ba chiar și sprijinul guvernamental oficial – s-au ivit mai ales din pătura aristocratică și, în orice caz, din cea de sus, a bogaților. Acest fapt însemna pentru „breaslă" o anume flexibilitate și, desigur, adaptabilitate în ceea ce privește conținutul titlurilor scoase pe piață. Chiar Gaál Gábor elaborează în lucrarea sa *A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai* (1930) cauzalitatea dintre interesele economice ale editurii și ideologia „artă pentru artă".

Cât despre spiritul critic, inițiativa a rămas în suspensie: solidaritatea, armistițiul literar dintre ei nu au lăsat loc criticii oneste și independente. Cu toate că n-a reușit să-și bifeze mai nimic specific din ceea ce și-a propus, gruparea, prin cele două foruri ale sale – editura și revista, s-a dovedit extrem de infleuntă și eficientă. De-a lungul perioadei interbelice, ea a dominat incontestabil literatura maghiară din România, indiferent de polemicile interioare și schimbările administrative survenite în urma acestora.

Performanțele notabile ale „breslei" s-au înregistrat cu precădere în prima fază a activității ei, ascendența nivelului literar fiind sesizabilă aproximativ până în anul 1930. „Breasla", pe parcursul existenței sale, a publicat peste 100 de romane, oferind, pe de o parte, prin lărgirea opțiunilor editoriale și sporirea onorariilor, un plus de avânt scriitorilor din împrejurimi, iar, pe de altă parte, produsul finit realizat cu gust, net superior publicațiilor zonale anterioare, un plus de încredere și demnitate în ochii cititorilor (al căror număr, astfel, a crescut).

În pofida calității garantate, acordul semnat întâi, în 1929, cu Athenaeum, mai apoi, în 1935, cu Frații Révai (care presupunea condiția ca aceste întreprinderi să suporte publicarea cărților marca Helikon în tiraje foarte generoase) a transformat imaginea „breaslei" într-una comercială, obligând editorii să lase criteriul estetic în cernerea manuscriselor pe plan secund. Prin urmare, a fost refuzată publicarea unor opere de o valoare superioară, dar care nu au întrunit anumite condiții comerciale și, în multe cazuri, care chiar și prin cele mai vagi amănunte ar fi putut leza etica și convingerile politice ale clasei de sus (exemple de astfel de titluri: *Vakvágányon* [*Pe linie moartă*] de Kacsó Sándor, *Szentségvivők*[*Monstranțe*] de Berde Mária, *Rög alatt*[*Sub grunji*] de Balázs Ferenc, respectiv *Címeresek*[*Cei cu blazon*] deTamási Áron).

Politica culturală propagată de Breasla Artelor Frumoase din Ardeal, prin energia centrifugă a transilvanismului și a „artei pentru artă", prin temperarea viziunilor contrastante și, în cele din urmă, prin tot mai evidentul accent pe aspectul material al cărților editate, au condus literatura helikonistă în meandrele lăturalnice ale particularismului și regionalismului. Ceea ce aici părea a funcționa, era văzut cu ochi sceptici dincolo. Pe drept, căci piața de consumatori își cizela gusturile literare într-o direcție anacronică, frizând kitsch-ul și romantismul dus la extrem ale condiției de ardelean. În aceste condiții, poezia nu face altceva decât să simbolizeze și să stilizeze, dar, poate și mai grav, speciile genului epic și dramatic își întorc spatele actualității și realității – se răspândește moda romanului istoric și, totodată, tendința populară a prezentării idilic-prototipice a satului ardelean etern și nealterate.

Revista *Erdélyi Helikon* oglindește pertinent acest proces. Redactorul-șef al revistei este, încă de la înființare, Bánffy Miklós, iar Kós Károly își asumă nu doar rolul de redactor

[18] *Ibidem.*

responsabil de numerele revistei, ci și de președinte al grupului de scriitori din jurul *Helikon*. Redactorii se schimbă după cum urmează: Áprily Lajos, Kuncz Aladár, Lakatos Imre, respectiv Kovács László.

Áprily și Kuncz luptă pentru sincronicitatea revistei cu literatura europeană, publicând eseuri și traduceri consistente. Ei încearcă să crească reputația revistei și prin modul de selecție a autorilor, de cele mai multe ori respecând criterii ale ideologiei liberale. Alături de textele de beletristică, aceștia acordă atenție deosebită articolelor polemice, comunicatelor și studiilor critice. Începând din anii ’30 însă, revista pierde din această vigoare, închizându-se în sine din cauza malformațiilor ezoterice din interiorul organismului helikonist, totodată a ardelenismului exotic și, prin extensie, a conservatismului.[19]

În tot acest timp, realitatea se transfigurează. Criza economică mondială își face tot mai simțită prezența: divergențele sociale se acutizează, inclusiv în context unguresc se pot sesiza multe schimbări. A apărut la orizont noua generație, cea care și-a făcut studiile și și-a conturat existența într-o Transilvanie românească. În consecința acestor fenomene, o parte din helikoniști, în special secuii, au realizat că, încetul cu încetul, comunitatea lor își însușește maniere academice, producând o literatură artificială din cauza căreia va pierde contactul cu cititorii onești. Tocmai de aceea, în anul 1929, scriitorii Berde Mária, Kacsó Sándor și Tamási Áron lansează public ideea că literatura, înainte de toate, are menirea de a ilustra spiritul vremii, al realității prezente. Aceștia inițiază, în paginile revistei *Erdélyi Helikon*, o dezbatere cu tema *vallani és vállalni*[20], care, deși va atrage după sine un complex angrenaj de comentarii, nu va reuși să devieze în albii mai limpezi cursul literaturii celor implicați. Din aceste motive, scriitorii ardeleni de limbă maghiară care debutează în anii ’30 se dovedesc a fi mult mai circumspecți. Mulți dintre ei aleg să se distanțeze de *Erdélyi Helikon*, preferând să întărească noi aglomerări culturale (net inferioare ca efervescență, dar încă necompromise).[21]

Este inedită, în acest context, opinia istoricului literar Kristóf György, cel care surprinde în articolele sale modul de abordare al detractorilor transilvanismului. În aceste teze se arată că literații ardeleni n-ar fi avut niciodată zvâcniri centrifugale, ci, mai degrabă, ei au înființat noi instituții și, totodată, au promovat idei inovative în virtutea consolidării unității ungare. Tot din perspectiva lui Kristóf reiese că sunt inoperante noțiunile de „maghiarime din Ardeal” și „literatură ardelenească”, istoricul pledând pentru înlocuirea cuvântului „Ardeal”, în aceste sintagme”, cu „România”.[22] Acesta, luat pe sus de fervoarea socio-politică a momentului și călcând peste principiul de autonomie a esteticii, argumentează concludent și unilateral în favoarea abolirii termenului de „transilvanism” din cercurile literare: „Noțiunile de mai sus sunt confuze și nu implică nici măcar considerațiuni geografice, căci transilvanismul câteodată înseamnă populația ungară cuprinsă între hotarele geografice ale Ardealului, altădată secuimea și adeseori, pur și simplu, separațiunea de Ungaria. Spiritul ardelean are tot dreptul să scoată (*sic!*) în relief calitățile sale și cuvântul Ardeal poate să rămână o noțiune geografică, noi însă [i.e. adversarii transilvanismului, n.a.], avem interesul să întrebuințăm expresiuni (*sic!*) sincere și corecte, mai cu seamă din punct de vedere politic, corespunzătoare aspirațiunilor noastre.”[23]

[19]*Ibidem.*
[20]În limba maghiară, joc de cuvinte însemnând: „a mărturisi și a-ți asuma”.
[21]Sőtér István (redactor coordonator), *op. cit.*, p. 935.
[22] Alexandru Olteanu în *art cit.*, p. 42.
[23]Kristóf György, *Az erdélyi magyar irodalom múltja és jövője* (*Trecutul și viitorul literaturei ungare ardelene*), Editura Minerva, Cluj, 1924, pp. 9-12, 91 și 286-7 *apud*Alexandru Olteanu în *art cit.*, p. 42.

BIBLIOGRAPHY

A. Bibliografie generală

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România (1920-1980)*, Editura Kriterion, București, 1981;

Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană (1919-1929)*, Editura revistei „Societatea de mâine", Cluj, 1930;

Efectul admirației. Poeți maghiari din Transilvania (Selecție, traducere și note de Kocsis Francisko; Cuvânt înainte de Dan Culcer), Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2006;

Fagyöngy. Kortárs romániai magyar költők (Coord.: Majla, Sándor), Editura Ablak, Odorheiu Secuiesc, 1993;

Gálfalvi, György, *Marad a láz?*, Editura Kriterion, București, 1977;

Kimaradt szó (Coord: Ágoston, Vilmos), Editura Kriterion, București, 1979;
Romániai magyar irodalmi lexikon: Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés (vol. I, A–F). (Coord.: Balogh, Edgár), Editura Kriterion, București, 1981;
Romániai magyar irodalmi lexikon: Szépirodalom, közírás, tudományos irodalom, művelődés (vol. III, K–M). (Coord.: Dávid, Gyula), Editura Kriterion, București, 1994;

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj-Napoca, 1996.

B. Periodice

Áprily, Lajos, *Az erdélyi Helikon*, în „Erdélyi Helikon", nr. 1 din 1928;

Ágoston, Vilmos, *Lássuk, miért gyűltünk össze*, în „Ifjúmunkás", nr. 21 din 1980;

Benedek, Elek, *Erdélyi írók a magyar irodalom egységéről* (anchetă), în„Erdélyi Helikon", nr. 1 din 1928;

Berde, Mária, *Erdélyi írók a magyar irodalom egységéről* (anchetă), în „Erdélyi Helikon", nr. 1 din 1928;

Gálfalvi, György, *Rejtett értékek*, în „Igaz Szó", nr. 1 din 1977;

Kós, Károly, *Erdélyi írók a magyar irodalom egységéről* (anchetă), în „Erdélyi Helikon", nr. 1 din 1928;

Köteles, Pál, *Hangos folyóirat*, în „Igaz Szó", nr. 17 din 1974;

Makkai, Sándor, *Erdélyi írók a magyar irodalom egységéről* (anchetă), în „Erdélyi Helikon", nr. 1 din 1928;

Olteanu, Alexandru, *Transilvanismul și cultura ungară*, în „Familia”, nr. 5-6 din 1934.

C. Surse online

http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/490.html

http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/499.html

http://mek.oszk.hu/02200/02228/html/06/491.html

http://mek.oszk.hu/12800/12882/

VIRGIL TĂNASE'S PERIODS OF CREATION

Oana Maria Neicu
PhD Student, University of Oradea

Abstract:Virgil Tănase begins his career as an onirist writer then changes his style writing a series of novels that can be understood by all the readers. He manages to create his own style by turning the real world into illusion and the reality into a created dream, not a retold one. From one novel to the other, the writer succeeds in reorganizing his thoughts and every writing becomes a new challenge for him. The first novel (Portret de om cosind în peisaj marin) is considered an epic exercise, then comes the oniric period (Apocalipsa unui adolescent de familie şi cu Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut, Au înflorit iar vişinii şi merii). Three novels for teenagers (Trilogia Balurilor), two detective novels (les romans policiers – Viaţa misterioasă şi terifiantă a unui ucigaş anonim, Moartea care vine, pleacă şi iar vine), an autobiographical one (Leapşa pe murite) and a sea shell novel (Zoia) represent five different periods of Virgil Tănase's creation. The writer's entire work seems to be a literary puzzle that has an unprecedented narrative construction and a metaphorical language.

Keywords:Onirism, detective story, autobiography, dream, reality.

Virgil Tănase, recunoscut ca reprezentant al Onirismului, debutează ca prozator onirist (*Apocalipsa unui adolescent de familie, Portret de bărbat cosind în peisaj marin, Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut),* schimbându-şi apoi maniera onirică de a scrie şi trecând la una accesibilă cititorilor, creându-şi un stil propriu şi inconfundabil, păstrând *visul produs* ca motiv central al întregii sale opere. Modalitaea în care *istoria adevărată* se află în contiguitate cu *visul lucid* creează romane raţionale, bazate pe fenomenul iraţional al visului.

De la un roman la altul, prozatorul a evoluat, şi-a regândit şi reorganizat materialul epic, şi-a fundamentat o serie de subiecte şi de teme predilecte, iar motivele latente din primele romane s-au conturat în următoarele scrieri, „păstrând însă intacte anumite linii de forţă, în măsură să definească universul epic"[1]. Fiecare scriere s-a transformat într-un nou pas în cadrul evoluţiei sale literare, o nouă provocare pentru formula sa epică. De la exerciţiul epic pe care îl reprezintă *Portret de om cosind în peisaj marin*, trecând prin curentul oniric cu *Apocalipsa unui adolescent de familie* şi cu *Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut,* autorul ajunge la romanele circumstanţiale, aşa cum el însuşi le denumeşte, în care eroii sunt câţiva puşti de treisprezece ani, mai apoi la scrierile jandarme (les romans policiers), la romanul *adevărat*, iar ca o încununare a întregii opere, apare romanul total *Zoia*.

Fiecare roman scris a depăşit formula celui precedent: primele două scrieri *Portret de om cosind în peisaj marin* şi *Apocalipsa unui adolescent de familie* reprezintă pentru autorul lor *romane construite* pe baza spontaneităţii imaginilor onirice, *Evenţia Mihăescu* s-a vrut a fi un text fără nicio arhitectură, *o muzică literară* aparte, continuată în următorul roman – *Au înflorit iar vişinii şi merii.* Cele patru romane reprezintă părţi ale partiturii onirice, pe care Virgil Tănase o va întregi o dată cu celelate romane. *Zoia* propune un joc specific doar literaturii – prezintă mai multe destine posibile ale aceluiaşi personaj, pe care şi le-ar fi putut

[1] Alina Bako, *Virgil Tănase şi puşculiţa cu vise*, în *Caiete critice*, nr. 10 (312), 2013, p. 80.

asuma în momente cruciale ale vieții sale. Pamfletul *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim* și romanul jandarm *Moartea care vine, pleacă și iar vine,* precum șitrilogia *Balurilor* întregesc o operă țesută din bucăți de vis și realitate, deoarece cu toate că doar primele patru romane sunt de factură onirică pură, întreaga sa creație se circumscrie onirismului. Romanul adevărat *Leapșa pe murite* trasează o linie nevăzută de la jocurile copilăriei până la conflictul a doi șefi de stat, toate acestea transformându-se într-un destin, cel al scriitorului Virgil Tănase.

Astfel, putem alcătui o periodizare a evoluției prozatorului în funcție de forma, temele și formula romanelor: o primă etapă este cea onirică și muzicală reprezentată de *Portret de om cosind în peisaj marin*, *Apocalipsa unui adolescent de familie, Evenția Mihăescu.Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut*, *Au înflorit iar vișinii și merii*, o a doua etapă este reprezentată de cele trei romane pentru adolescenți, care alcătuiesc trilogia Balurilor – *Balul de pe goleta piratului orb, Balul de la carnavalul dogelui venețian, Balul de la castelul bântuit*, cea de-a treia etapă este cea a romanelor jandarme – *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim* și *Moartea care vine, pleacă și iar vine*, cea de-a patra este a romanului adevărat *Leapșa pe murite,* iarcea de-a cincea etapă îi corespunde romanului total *Zoia*. Am denumit cele cinci perioade după cum urmează: etapa onirismului muzical, etapa romanelor circumstanțiale, etapa romanelor jandarme, etapa romanului adevărat și etapa romanului total.

Receptarea creațiilor din această primă etapă onirică a creației lui Virgil Tănase presupune o aventură a cititorului prin textele care abundă de metafore narative, de *proiecții fantasmatice,* de simboluri ale existenței, purtătoare de valențe: zăpada, caii, trenul, marea, visul, moartea, fiind doar câteva dintre motivele recurente care transformă realul în ireal și realitatea în vis *produs, nu reprodus*. Lectorul pătrunde într-o lume *pe dos,* unde frontierele dintre faptele concrete și himere, dintre trecut și prezent devin permeabile sau chiar se confundă. Ca o consecință, narațiunile sunt dinamice și deloc previzibile, ținând cititorul în captivitatea unei rețele de simboluri inserate cu scopul de a crea o lume a *deplinei lucidități* și nicidecum a delirului. Autorul susține însă că nu opera sa e ambiguă, ci lumea, care nu are suficientă *rigiditate logică* pentru a îndreptăți o literatură realistă, singurul punct *ferm și temeinic* în această lume inconsistentă fiind Omul. De aceea, cărțile sale *injectează* anumite doze de ambiguitate în întâmplările reale ale Istoriei, iar substanța literaturii sale nu este alta decât ,,cum trăiesc oamenii, cu toate ale lor”[2].

Impresia de puzzle literar este susținută printr-o construcție narativă inedită, printr-un limbaj metaforic, prin jocuri de cuvinte care par ilogice, dar care, în final, dau naștere unor texte transparente și lucide (*Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică laceasul nunții sale dintr-un secol revolut*). Viziunea regizorală devine evidentă, iar tehnicile epice postmoderne sunt vizibile. Textele acestei etape, aparent fără nicio arhitectură, sunt de fapt romane-dramă, în care *underground-ul social* se întrepătrunde cu himerele, realul glisează în ireal, iar realitatea e concurată de lumea paralelă.

Cea de-a doua categorie a prozei lui Virgil Tănase este reprezentată de trilogia *Balurilor – Balul de pe goleta piratului orb, Balul de la carnavalul dogelui venețian, Balul de la castelul bântuit*, romane pe care autorul le numește circumstanțiale, fiind scrise în urma sugestiei editurii pariziene Gallimard, cu scopul de a retrezi intersesul în ceea ce privește literatura pentru tineret. Deși pare un gen minor, acest tip de literatură poate avea un impact decisiv asupra cititorului-adolescent, care va dobândi experiența lecturii și va deveni cititorul-adult de mai târziu. Universul imaginar al *Balurilor* atrage prin spiritul ludic, prin fragmentele de fascinație lirică și prin umorul de bună calitate. Ingeniozitatea scriiturii trece dincolo de suspansul întâmplărilor petrecute într-un univers fantastic, unde personajele pășesc în lumea

[2] Idem, ibidem, p.13.

piraților, caută și găsesc comori uitate, trec prin primejdii teribile sau descoperă treptat sentimentul dragostei. Autorul transformă un *material uman atât de gingaş* – sufletul copiilor – ajuns în fața frontierelor adolescenței, în personaje memorabile. Tudor Vianu afirmă că adolescenții reprezintă adulții dinaintea descoperirii vieții sociale. Ei sunt spectatorii externi ai societății adulte, pe care o analizează și o interpretează din afară, fără să ia parte la frământările acesteia. Dar sufletul lor are totuși ,,adâncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic"[3].

Cele trei volume ce definesc această etapă a creației lui Virgil Tănase pot fi interpretate ca fiind continuarea seriei *Cireşarii,* într-un alt timp și spațiu. O serie de similitudini între cele două scrieri ne îndreptățesc să afirmăm că *Balurile* și *Cireşarii* devin cărțile unei vârste – cea a adolescenței, când copiii au nevoie de modele, solidarizându-se până la identificare cu personajele. Grupul celor câțiva prieteni de treisprezece ani reprezintă *microsocialul,* așa erau și cei șapte prieteni cireșari, uniți de o prietenie și de o solidaritate aparte, cum mai găsim doar în romanele lui Karl May sau în cele ale lui Jules Verne. Astfel, întreaga trilogie întruchipează spiritul de echipă și valențele adevăratei prietenii.

Cea de-a treia etapă a prozei lui Virgil Tănase se concretizează în categoria pe care am numit-o a romanelor jandarme (polare, cum însuși autorul le numește) – *Moartea care vine, pleacă și iar vine* și *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim,* romane apărute dintr-o dorință a scriitorului de a-și depăși barierele creației ale cărei reguli le inventează adesea, deoerece literatura este o continuă aventură, după cum spunea Sorin Titel, și fiecare nouă carte devine un mod de a tatona imposibilul, o încercare dde a-l cuceri. Astfel, Virgil Tănase își demonstrează atât sieși, cât și cititorilor, că poate scrie și în genul *cuminte,* care însă nu-i permite o așa largă libertate de exprimare. Cele două romane poartă amprenta deja cunoscută a scriitorului onirist, acesta mărturisind că s-a amuzat scriind două romane policiers, dar în manieră proprie, numindu-le romane polițiste care *bat câmpii.* Această idee este reluată de unul dintre personaje, Marilyn, care și-ar dori o nouă literatură polițistă unde totul să fie ca în viață, dar diferit.

Putem afirma că scriitorul tinde să abandoneze *nucleul dur* al vechii sale viziuni – accentul estetizant al scrierii și încifrările simbolice, păstrând totuși, în adâncul narațiunii tehnica onirică, atât personajele, cât și acțiunea, suscitând atenția și curiozitatea cititorului, care se pierde în labirintul simbolurilor și a imaginilor halucinante ale unei lumi aflate într-o accentuată stare de degradare morală.

În romanul încadrat în cea de-a patra etapă a creației lui Virgil Tănase, autobiografia se împletește armonios cu ficțiunea, dând naștere unei scrieri aflate la granița dintre poezie și proză debordând de vise, evenimente personale și exterioare. O dată cu *Leapşa pe murite,* ,,scriitorul caută o eliberare a eului prin funcţia catarhică a confesiunii, iar cititorul, saturat de ficţiune, doreşte să citească într-un text ceva *ca în viaţă*"[4]. Dacă în celelalte romane se regăseau numeroase elemente autobiografice, acest roman reprezintă *un document polițist și literar* în care intenția scriitorului nu este cea de a scrie o carte de memorii, ci un roman adevărat.

Virgil Tănase ,,își definește demersul înscriindu-l în limitele unui dublu pact – deopotrivă *ficțional*, mai exact *romanesc*, și referențial, cel de-al doilea orientat atât spre istoria personală, cât spre marea istorie"[5]. Eugen Simion concluzionează că *pactului ficțional* i se adaugă un *pact autobiografic,* precum și unul cu Istoria, iar orice discurs confesiv tinde să devină un discurs literar, chiar dacă nu este întotdeauna destinat să devină operă literară.

[3] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, Bucureşti, 2002, p. 289.
[4] Diana Vrabie, *Descifrări în poetica eului*, în Revista *Limba Română*, Nr. 4-6, anul XVII, 2007.
[5]Alina Crihană, *Memoriile unui romancier „de familie bună" sau despre o nouă (?) etică a esteticului: Virgil Tănase – Leapşa pe murite* în *Caiete critice,* nr. 302, 2012.

Odată publicat, el devine o formă de literatură, iar respingerea ficţiunii se transformă într-o ficţiune a nonficţiunii

Ca o urmare firească a întâmplărilor prezentate în *Leapșa pe murite,* cititorul va interpreta cartea în sensul cognitiv-etic pe care doar parabolele îl au, deoarece dincolo de existența cotidiană prezentată și pusă *în fabulă,* se deschide o panoramă asupra misterului existenței umane. Scriitorul este văzut ca un hermeneut pe cale să descopere mai mult decât simple noțiuni general-valabile – adevărul fundamental al rolului unui scriitor, atras într-o luptă care nici măcar nu e a lui, ci a celor de pe marile scene ale puterii. Totodată, se reliefează statutul intelectualului român prins *în ghearele istoriei* care încearcă să nu se piardă în *mocirla* comunismului, reprezentând, de fapt, experiența colectivă a „majorității concetățenilor mei care n-au vrut să fie eroi (…). Care n-ar fi vrut să fie părtașii crimelor care se săvârșeau, dar nici victimele unui regim pe care-l resimțeam mai degrabă ca pe un cataclism istoric”[6]. Autorul încearcă să își reconstruiască identitatea, cea a intelectualului est-european, devenit, în opera sa, el însuși și în același timp un altul, scriitorul și totodată cititorul întregii sale vieți.

Cea de-a cincea etapă a evoluției prozei lui Virgil Tănase am denumit-o etapa romanului total *Zoia*, o încununare a întregii sale creații, un roman complex, un roman epopee și un roman scoică, apelative cu care a fost numit de criticii literari de-a lungul timpului. Ar putea fi considerat și o frescă în care abundă istoricul, mundanul, socialul cu scopul de a contura o lume, una a angoaselor, a reprimărilor, a frustrărilor și a visurilor neîmplinite. Oana Soare afirmă în *Dicţionarul General al Literaturii Române* că *Zoia* este o *variantă inedită* de roman al obsedantului deceniu, fără să pună în lumină un caz tragic ca Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni,* fără să realizeze o analizăpsihologică așa cum face Alexandru Ivasiuc şi fără să uzeze de detectivistica parabolică a lui Dumitru Radu Popescu. Stilul aparte al lui Virgil Tănase dă un ton diferit scriiturii, plasând romanul într-o zonă a literaturii *de vârf*.

Roman total, în care filonul realist ocupă mai mult loc decât în orice altă scriere a lui Virgil Tănase, poate fi interpretat şi ca o cronică a perioadei totalitare din România, o reconstituire a epocii comuniste pe baza unor biografii diferite ale unor personaje diverse al căror punct comun este însuşi stigmatul comunismului, îngrăditorul de suflete. Fie că este vorba despre Ana, o persoană cu o înaltă funcţie în partid, despre Ion Brudea securistul, despre Zoia cea care evadează sau despre Irina care își găsește scăparea în nebunie, toate aceste personaje poartă povara frustrărilor, a nemplinirilor şi a aripilor frânte, eşecuri datorate regimului comunist.

Acest edificiu narativ care este proza lui Virgil Tănase propune o viziune fascinantă asupra vieții, asupra realității, autorul izbutind să *istorisească interioritatea,* dincolo de evenimentele propriu-zise aflându-se un întreg palier de semnificații puse în lumină de trăirile protagoniștilor, care adesea devin victime ale propriilor decizii, dar mai ales ale istoiei. Cu toate că romanele sunt presărate cu numeroase aluzii la teroarea regimului comunist, narațiunea reușește să iasă din timpul istoric, să evadeze într-un alt timp, unul paralel, unde personajele să-și regăsească însușirea primordială de ființe umane. Planurile profunde și simbolice ale textelor, transportă cititorul într-o altă dimensiune, cea a interiorității regăsite și asumate. Scenariul în sine devine un pretext, iar miza esențială a cărților este tocmai acest al doilea palier al narațiunii – sondarea microcosmosului ființei umane în complexitatea sa, precum și în procesul de devenire a acestuia, într-un univers aflat într-o continuă nevoie de recalibrare.

[6] Virgil Tănase, op.cit., p. 7.

BIBLIOGRAPHY

- Alexandrescu, Sorin, *Identităţi în ruptură. Mentalităţi româneşti postbelice*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
- Bako, Alina, *Virgil Tănase şi puşculiţa cu vise*, în *Caiete critice*, nr. 10 (312), 2013.
- Centa, Solomon, *Leapşa pe murite*, ,,Argo", nr.3, 5 decembrie 2015.
- Ceuca, Justin, *Virgil Tănase – un strigăt existenţialist*, ,,Steaua", nr.5-6, 1999.
- Coroiu, Constantin, *Virgil Tănase între onirism şi realism*, ,,Cultura literară", nr. 450, 12 decembrie 2013.
- Crihană, Alina, *Memoriile unui romancier „de familie bună" sau despre o nouă (?) etică a esteticului: Virgil Tănase – Leapşa pe murite* în *Caiete critice*, nr. 302, 2012.
- Cristofor, Ion, *Confesiunile unui exilat*, ,,Tribuna", nr. 23, 1990.
- Cubleşan, Constantin, *Apocalipsa după Virgil Tănase*, ,,Adevărul literar şi artistic", anul IV, nr.177, 1993.
- Culianu, Ioan Petru, *Onirism şi hipnagogie*, trad. Nicolae Bârna, ,,Caiete critice", nr. 4-5, 1996.
- Dimisianu, Gabriel, *Roman biografic şi de senzaţie*, ,,România literară", nr.46, 2013.
- Ghiţulescu, Mircea, *Virgil Tănase şi inconvenientul de a exista*, ,,Contemporanul", nr.23, 1999.
- Hermeziu, Cristina, *Ce mai faceţi, Virgil Tănase?,* ,,Cultura", 4 martie 2013.
- Ifrim, Nicoleta, *Virgil Tănase, o carte destin*, ,,Caiete critice", nr.12 (302) 2012.
- Negoiţescu, Ion, *Despre proza lui Virgil Tănase*, ,,România literară", anul XXIII, nr. 27, 1990.
- Nistea, Cornel, *Scriitori români în exil*, ,,Discobolul", iulie –septembrie 2004.
- Rachieru, Adrian Dinu, *Virgil Tănase, un „duşman privilegiat"?,* ,,Contemporanul", Nr. 05 / din 20 mai 2014.
- Simion, Eugen, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, ,,Caiete critice", nr. 10 (312) 2013.
- Simion, Eugen, *El vaporean, ea buzoiancă*, ,,Literatorul", nr. 48, 1994.
- Simion, Eugen, *Romanul lui Virgil Tănase*, ,,Literatorul", anul III, nr. 25, 1993.
- Şoitu, Grigore, *Virgil Tănase „Un scriitor e ca un animal sălbatic"* (interviu), ,,Tomis", nr.1 (306), 1996.
- Tănase, Virgil, *Zoia*, ed. Alfa, Bucureşti, 2003.
- Tănase, Virgil, *Apocalipsa unui adolescent de familie*, ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1992.
- Tănase, Virgil, *Au înflorit iar vişinii şi merii*, ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2015.
- Tănase, Virgil, *Balul de la castelul bântuit*, ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2016.
- Tănase, Virgil, *Balul de pe goleta piratului orb*, ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2015.
- Tănase, Virgil, *Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut*, ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2014.
- Tănase, Virgil, *Leapşa pe murite*, ed. Adevărul Holding, Bucureşti, 2011.
- Tănase, Virgil, *România mea*, E.D.P., Bucureşti, 1996.
- Tănase, Virgil, *Viaţa misterioasă şi terifiantă a unui ucigaş anonim*, ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2016.
- Ţarălungă, Eugenia, *Virgil Tănase: arondat lucidităţii*, ,,Observator cultural", 25 noiembrie 2016.

- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2002.
- Virgil, Tănase, *Balul de la carnavalul dogelui elvețian*, ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2014.
- Vlad, Ion, *Coborând în infern*, „Tribuna", nr. 17, 1993.
- Vrabie, Diana, *Descifrări în poetica eului*, în Revista *Limba Română*, Nr. 4-6, anul XVII, 2007.
- Zorzor, Corina, *Eugen Simion: Volumul lui Virgil Tănase spune pentru prima dată adevărul despre exilul românesc*, „Cultura", 14 decembrie 2012.

ZENO GHIȚULESCU SPACES OF PROSE

Iordana Zborovsky (Buta), PhD Student, UMFST Tîrgu Mureș

Abstract: Spaces of Zeno Ghițulescu prose are those of immediate reality. He wrote aboute Tîrgu-Mureș beauty. He knew this city very well and it became a fountain of his prose background. The images are not very clear but the writter used suggestion: the bluff of Mureș, the Middle Age castel, the street are just sugestion that the writter spoke about Tîrgu-Mureș and not the other town.

Keywords: space, town, house, nature, picture

Scriitorul Zeno Ghițulescu debutează în volum, cu proză în anul 2005. Proza scrisă de autor se împarte în proza scurtă și roman, împărțire pe care chiar scriitorul o delimitează *8 proze scurte & reflecții, aforisme, paradoxuri* în 2001 și romanele *Torinarul* (2008) și *Tăvălugul* (prima ediție în 2005 și ediția a II-a în 2013). Volumul de proze scurte cuprinde: *Poker cu ghinion, Eșecul, Farsele vieții, Muntele, Escapada, Pradă oricui, oricând, Întâlnire întâmplătoare* și *Raul.*

Zeno Ghițulescu dezvoltă o adevărată pasiune pentru redarea detaliilor din registru spațialității. Această plăcere îl așează în umbra marelui scriitor francez Honoré de Balzac, fapt evidențiat în Postfața romanului *Tăvălugul* de către criticul literar Iulian Boldea „Romanul începe cu o prezentare, în spirit și stil balzacian, a cadrului spațio-temporal al narațiunii, în enunțuri sobre, lipsite de elan metaforic, dar, în schimb, reținute în expresia minimală, nu mai puțin aptă de a capta freamătul vieții, fiorul vital.”[1]

Sursa de inspirație este locul cunoscut cel mai bine de autor, adică orașul. Ochii scriitorului nu caută un oraș oarecare, ci se opresc asupra Târgu-Mureșului, ca spațiu al formării și împlinirii medicului-scriitor. În acest sens Zeno Ghițulescu își arată prețuirea pentru locul în care a trăit. Descrierea orașului nu este întotdeauna una explicită, ci mai degrabă una sugerată. Detaliul și sugestia sunt îmbinate în paginile prozei *Escapada*. Imaginea este aproape pictată, nu scrisă: „...burgul secular...fațada clădirilor, cu ferestre deschise de grijulii gospodine, pe străzi curate de curând stropite...Târgoveții de vite ori de porci, de cereale, butoaie, ciubere, juguri ori obiecte de uz casnic nu erau interesați de această parte a orașului, simțindu-se mult mai în largul lor la iarmarocul de dincolo de râu, unde veneau țăranii din câmpie și de peste dealuri...”[2] Abundența substantivelor din text creează senzația forfotei din oraș. Viața burgului este conturată în plinătatea ei, nu doar în miezul zilei, ci și al nopții: „străzile se goleau, localurile rămâneau însă deschise până în zori, deoarece clientela nu lipsea, <<stâlpii de cafenea>> nu părăseau redutele cucerite lângă postavul verde al jocului de biliard...ușa restaurantului Metropol. Chelnerul îi ieși în întâmpinare ca unui obișnuit al casei, îl conduse cu un salut politicos spre masa preferată situată în apropierea unei ferestre cu vedere spre grădina de vară.”[3] Are loc o schimbare la față a orașului, dar nu o liniștire a lui. O altă lume își face apariția pe străzi, dând senzația de calm. În câmpul vizual al lectorului sunt aduse rând pe rând personajele prozei, pentru că narațiunea și dialogul încep când ochii orașului se închid. Precizia descrierii îl determină pe scriitor să amintească de moravurile ușoare din oraș. Plăcerile fac parte din viață așa că, la

[1] Zeno Ghițulescu, *Tăvălugul,* Ed. Ardealul, Târgu-Mureș, ediția I, cu Postfața de Iulian Boldea, 2005, p. 232
[2] Zeno Ghițulescu, *8 proze scurte & reflecții, aforisme, paradoxuri,* Ed. Ardealul, Târgu-Mureș, 2011, p. 39-40
[3] *Ibidem,* p. 41

lumina felinarelor cititorul este introdus într-o altă parte a burgului. Trecerea spre această zonă este una directă, ce aminteşte de intrarea lui Gavrilescu al lui Mircea Eliade *La Ţigănci*: „Alţi rătăcitori prin noapte, avizi de senzaţii tari, scăpaţi cine ştie cum de jugul obligaţiilor sociale, simţeau cum paşii refuză să li se întoarcă spre casă, îndreptându-se automat spre strada Rozelor, unde plantutoasa, joviala <<matroană>> îi primea cu măgulitoare onoruri în salonul pentru musafiri de vază, cu fotolii şi tapiserii bordo, la o masă luminată de o lustră cu abajur încărcată de băuturi alese şi panere cu fructe, prezentând cu lux de superlative albume cu fotografii ale frumoaselor, veselelor fete vânzătoare de plăceri, atrase viclean sau silite să ajungă în lupanar de către complicii intimi ai iscusitei proxenete cu abilităţi de caracatiţă ce nu lăsa să-i scape nicio nefericită fată odată prinsă în tentacule.[4]

Malul Mureşului este unul din locurile punctate de către scriitor. Locul văzut prin ochii scriitorului pare desprins dintr-o pictură. Este un loc aflat la limita dintre realitate şi ficţiune şi are o mare încărcătură sufletească pentru personaj. Anabela, din romanul *Tăvălugul* alege să îşi pună capăt zilelor în acest areal cunoscut şi mai ales îndrăgit de ea. „Ajunse, în sfârşit, la predilecta sa bancă de la şerpuirea râului, de unde putea urmări până departe printre coline curgerea domoală a râului străjuit de plopi şi sălcii plângătoare.”[5]

Un alt loc cu încărcătură emoţională este cetatea. Aceasta reprezintă un punct forte al oraşului. Semnificaţia istorică, semnul civilizaţiei care a existat din perioada medievală şi continuă să existe în pofida vicisitudinilor vieţii fac din cetate un loc în care se opreşte privirea personajului aflat în pericol. „O apucă pe un drum în pantă din vârful căreia se deschidea o vedere panoramică asupra oraşului cu turle de biserici, cetatea medievală şi multe clădiri vechi pe lângă care de atâtea ori trecuse...În curând, pe o cărare, intră în pădurea de paltini, fagi şi stejari seculari...”[6] Raportarea la cetate este cu adevărat importantă pentru scriitor. Omul, respectiv personajul, aflat în momente cheie ale existenţei, îşi cântăreşte faptele în comparaţie cu înaintaşii şi astfel reuşeşte să îşi încheie socotelile cu viaţa într-un mod demn, fără lamentaţii de prisos. Chiar şi în acest sens Zeno Ghiţulescu dovedeşte un patriotism local, prin scoaterea din scenă a personajelor în cadre plăcute, cunoscute şi mai ales aflate în mijlocul naturii.

Natura este locul pe care îl iubeşte scriitorul cel mai mult. Ea devine o sursă predilectă de inspiraţie. În mijlocul naturii se trece graniţa dintre vis şi realitate, se acumulează poveştile locale despre fiinţe transformate în strigoi. Legendele care circulă în zonă îl atrag pe medicul-scriitor. Portetul strigoiului este succint descris în proza scurtă *Muntele* transformând o proză realistă într-una fantastică. „Un bătrânel zdrenţuros cu barbă albă şi plete lungi care cu un toiag făcea rotogoale misterioase prin aer, psalmodiind: eu sunt stăpânul muntelui, domnesc peste urgia focului şi necuprinsul înstelat, răgetul fiarelor şi plânsetul nimicniciei, încap în inelul unui fir de funigel de pe deget, poate vă miraţi cum adevărul şi strâmbătatea mi se supun cum piticii în umbra frunzei de măceş, nimic nu mă doboară, căci de mult am învins moartea cu fierturi de mătrăgună şi iarba-raiului, râzând de ea ca un rege de măscăriciul bezmetic, căci eu am inventat moartea şi eu o preschimb în zbor de vultur ori în ochiul înmiit al izvoarelor din nenăscut-, nu vă pot fi de vreun folos, căci un zid nevăzut pe veci ne desparte. Voi vă hrăniţi cu doruri oarbe, nedesluşita frică mereu de la început de drum, eu sunt la capătul lui unde talazelor vremii le simt alinarea.”[7] Arealul în care îşi face apariţia strigoiul este muntele aflat deasupra lumii, punctul de reper al drumeţului care ţinteşte spre creste. Descrierea muntelui dezvăluie talentul scriitorului. Acumularea detaliilor îl poartă pe lector pe cărări umblate de medicul-scriitor. Peisajul pare desprins din pictură: „...poiana de un verde crud sclipind de mărgelele de rouă însufleţite de zumzetul albinelor ne-am afundat în desişul

[4]*Idem*
[5] Zeno Ghiţulescu, *Torinaru*, Ed. Ardealul, Târgu-Mureş, 2008, p.187
[6]Zeno Ghiţulescu, *Tăvălugul*, p. 230
[7]Zeno Ghiţulescu*, 8 proze scurte & reflecţii, aforisme, paradoxuri*, p. 34-35

pădurii de carpen şi fag pe cărarea urcătoare pe lângă o râpă năpădită de bălării în fundul căreia se auzea susurul unui pârâu. Am mers mai bine de o jumătate de oră ascultând murmurul frunzişului, tăcerea vorbitoare, zborul vreunei păsări printre ramurile irizate de raze de lumină..."[8] Natura îl încântă pe om fără să îl înficoşeze. Perfecţiunea îi incită curiozitatea şi în acelaşi timp apetenţa pentru explorare. Cadrul domină oarecum umanitatea prin perfecţiune, dar personajul resimte mândria de a exista în astfel de locuri: „Natura este aici transcendentă omului. Dar această transcendenţă nu este obţinută prin izolarea într-un nivel superior al spațiului, ci printr-un anumit accent de valoare care leagă de aspectul obiectiv reprezentarea superiorității și dominației."[9]

Imaginea este preponderent vizuală, fiecare colţ de natură oferă satisfacţie fiind scrutat până în cele mai mici amănunte. Cuvântul aproape că nu poate să exprime ceea ce percepe ochiul. Privirea aleargă dintr-un punct în altul de la „carpen şi fag" la „cărarea prin hăţişul de jnepeni şi pini când, brusc, s-a deschis un platou unde, printre brazi bătrâni cu trunchiuri acoperite de vâsc şi licheni..."[10] Pădurea este văzută ca loc al relaxării, al calmului și sursă innepuizabilă de energizare a turistului. Personajele evadează din ritmul citadin și în fața muntelui, a pădurii se regăsesc pe ei înșiși: „O pădure se străbate, se iese și se intră din ea; te poți însă și rătăci în desișul ei, cu sau fără voie, la figurat sau la propriu, căci el poate fi și adăpost și capcană."[11] Zeno Ghițulescu pune accent pe aspectul pozitiv al pădurii. Ea găzduişte în *Tăvălugul* oamenii prigoniţi de regimul totalitar. Pădurea, în acest sens, devine o casă de mari dimensiuni care reuneşte oameni atraşi de idealul libertăţii „...în munţi avem informaţii, poate chiar mai exacte decât în afara lor...Sorin Dancu, dispărut misterios în urmă cu patru ani, despre care se zvonea că ar fi fugit prin Yugoslavia spre graniţă şi că ar fi fost împuşcat, alţii ziceau însă că în mod cert a devenit partizan în munţi."[12]

Natura sălbatică nu îl atrage însă pe scriitor în egală măsură cu natura citadină. Ea este mai degrabă o formă de refugiu a personajului.

Oraşul este acela care îl încântă pe scriitor. El este spaţiul privilegiat prin confortul pe care îl pune la dispoziţia personajului. Aici, în oraş personajul găseşte de lucru, găseşte o locuinţă. Casa, având chiar şi cele mai reduse dimensiuni oferă confort. Personajele apreciază spaţiul acesta intim de care dispun după posibilităţi. Virgil Candrea, personajul din *Pradă orcui, orcând* , locuieşte cu chirie la o bătrână. Casa nu este decât o cameră, dar în pofida lipsei de confort îi oferă linişte: „se îndreptă spre casă, care era, de fapt, o odaie de nu mai mult de 10 m², cu un godin de tuci, o canapea, o masă mică şi o fereastră care dădea spre o curte îngustă cu mulţi locatari...Privind lucrurile sărăcăcioase din jur, auzind focul în sobă, lui Virgil Candrea i se părea totuşi că este un paradis faţă de baraca sordidă unde a trebuit să locuiască mai bine de trei ani împreună cu zeci de inşi jegoşi, nespălaţi, degajând miasme pestilenţiale, ce nu aveau obiceiul să se spele nici după ce veneau asudaţi şi murdari de la cariera de piatră, cât despre conversaţie, dialog nu putea fi vorba, singurele manifestări fiind răstelile, glumele grosolane, injuriile şi încăierările survenite adeseori spontan..."[13]

Casa este transformată de personaj într-un loc de cultură. Câteva cărţi reuşesc să însenineze viaţa personajului. Lectorul asistă la mutarea valorilor din domeniul materialităţii în cel al spiritualităţii. Confortul este de această dată unul spiritual. Virgil Candrea este fiul unor intelectuali şi încearcă să îşi hrănească sufletul mai mult decât trupul. Lectorul află din text că o altă bucurie a lui Virgil sunt cărţile: „uitându-se cu plăcere la raftul cu câteva cărţi procurate de la un anticariat, Aristotel, Sf. Augustin, Kant, Hegel, Freud, Blaga, câteva

[8] *Ibidem*, p. 33
[9] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 122-123
[10] Zeno Ghiţulescu, *op. cit.*, p. 34
[11] Valeriu Cristea, *Spaţiul în literatură,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 480
[12] Zeno Ghiţulescu, *Tăvălugul,* p. 205-206
[13] Zeno Ghiţulescu,*op.cit.*, p. 59-60

romane celebre şi cărţi de poezie, fiindcă Virgil Candrea era un pasionat cititor de filozofie şi literatură, când intrase la institutul politehnic strând în cumpănă dacă nu ar fi mai potrivit să urmeze o facultate umanistă."[14]

Altă casă de intelectual este cea a lui Teodor Valerian, profesorul de istorie din *Tăvălugul*. Scriitorul insistă pe sacrificiile făcute de personaj pentru a avea confortul dorit „şi-a chivernisit o viaţă întreagă modestul salariu de profesor, cu zeci de renunţări şi sacrificii neştiute, pentru a-şi cumpăra o casă cu o mică grădină..."[15] Acurateţea detaliilor merge până la precizarea numelui străzii, ca şi cum doar în acel loc ar putea exista un om cu o astfel de poveste a vieţii. Descrierile acestea exacte nu se găsesc într-o ordine precisă în roman, ci apar presărate întrerupând un fir al naraţiunii. Lectorul le află într-un mod firesc, fără ca precizia să devină supărătoare. „Uluit de imperativele şi siguranţa tezelor expuse de cei doi, comod aşezaţi pe două scaune din faţa biroului său de lucru din strada Izvorului nr. 4, pentru prima oară simţi un sentiment de nesiguranţă şi stinghereală, ca şi cum ar fi fost un intrus în propria sa casă."[16]

Scriitorul accentuează dragostea intelectualului pentru carte. Casa lui Teodor se vrea o variantă a casei lui Virgil. Valoarea cea mai mare din casă o găseşte lectorul în biroul personajului. Aici, într-un spaţiu restrâns, se află comoara cea mai de preţ, o parte din motivaţia existenţei omului de cultură: „sutele de tomuri de istorie, filosofie şi cultură universală cu acirbie rânduite pe rafturile acoperind doi pereţi ai odăii..."[17]
Zeno Ghiţulescu punctează cu multă delicateţe o cameră din casa doctorului Vela din *Escapada*. Este camera fetei medicului. Scriitorul lasă să se întrevadă în descriere dragostea necondiţionată pentru copii. Lili este uşor trecută de vârsta copilărie, dar camera ei sugerează atenţia de care se bucură în casa părinţilor: „Lili în camera ei albă cu gust mobilată, ghemuită într-un fotoliu, răsfoia o revistă la modă, privindu-şi din când în când admirativ frumoasele degete de la picioare..."[18] Scriitorul se foloseşte de o privire cuprinzătoare, fără să caute detaliul, dar tocmai această incursiune sporeşte misterul în jurul personajului trădând totodată rafinamentul în amenajarea spaţiului interior.

Non-culoarea indică curăţenia din spaţiul camerei, dar şi inocenţa fetei despre care aflăm în treacăt că este în primul an de facultate. Imaginea nu mai este una picturală, ci tabloul se restrânge la o simplă fotografie. Fata ghemuită în fotoliu pare scoasă din albumul de amintiri a scriitorului.

În paginile romanului *Tăvălugul* se găseşte descrisă vila colonelului de securitate Ilie Zagon. Luxul din clădire face dovada puterii proprietarului: „într-un salon mare cu un candelabru de cristal, desigur rămas de la vechiul proprietar, cu o masă dreptunghiulară de mahon."[19] Scriitorul nu ezită să descrie contrasul dintre bunul-gust al intelectualuilui şi lipsa acestuia, caracteristică a comuniştilor.

Pictura lăsată de descrierea în opoziţie îşi îngroasă liniile. Rafinamentul dispare brusc şi imaginea devine una brută sugerând dispreţul autorului: „...prin mai multe camere, unde sărea în ochi contrastul hibrid între scrinuri şi console elegante din lemn de nuc şi paturi canapele şi dulapuri rustice, pe jos covor persan, alături de scoarţe tradiţionale, iar pe pereţi o uimitoare alăturare de tablouri valoroase pictate de pictori antebelici, nu se ştie cum ajunse acolo, alături de kitschuri reprezentând într-un stil naiv scene de basme populare cu cosânzene

[14] *Ibidem,* p. 61-62
[15] Zeno Ghiţulescu, *Tăvălugul,* Ed. Ardealul, Târgu-Mureş, ediţia I, cu Postfaţa de Iulian Boldea, 2005, p. 34
[16] *Ibidem,* p. 32-33
[17] *Ibidem,* p. 33
[18] Zeno Ghiţulescu,*op.cit.,* p. 45
[19] Zeno Ghiţulescu,*op.cit.,,* p. 154

şi feţi frumoşi, castele, munţi şi lacuri albastre, un ciobănaş pe un tăpşan plin cu mioare, în faţa căruia cei doi se opriră, exprimându-şi fără rezerve admiraţia."[20]

Un spaţiu cu mare încărcătură emoţională, dar care se bucură de privilegiul singularităţii în opera epică a lui Zeno Ghiţulescu este biserica. Aceasta poartă pe lângă atributele sfinţeniei, ca spaţiu de desfăşurare a cultului şi capacitatea de a-i facilita personajului întoarcerea în timp. Încă de la intrare Virgil Candrea pătrunde într-un tărâm iniţiatic: „...încercă uşa bisericii care, pe noroc, nu era încuiată, intră pomenindu-se dintr-o dată răpit de misterul sfinţeniei ce nu avea nicio legătură cu imperativele de afară, în liniştea şi semiobscuritatea bolţilor afumate trase în piept mirosul de tămâie şi de lumânări arse, amintindu-şi de copilărie, când în fiecare duminică mergea la biserică să asculte Sfânta Evanghelie împreună cu părinţii în acea atmosferă înălţătoare fără de seamăn. Privi spre altarul aurit de ultimele raze ale soarelui, îşi făcu cruce, îngenunghe în faţa icoanei Mântuitorului, se rugă fierbinte simţind deodată că a devenit alt om, invulnerabil, pregătit să înfrunte orice încercări."[21]

Descrierea este una clară şi exactă atrăgând atenţia tocmai prin caracterul pictural. Simplitatea spațiului are însă forţa de a ajuta personajul să se regăsească pe sine, să redevină omul fidel principiilor morale: adevăr, curaj, credinţă. Se observă raportarea lui Virgil Candrea la însăşi viaţa lui Isus Cristos din icoană. Scriitorul sugerează astfel nevoia omului de a se raporta la modele adevărate. Fără aceste repere omul cade pradă propriei neputinţe fiind copleşit de viaţa monotonă şi dificilă pe care este nevoit să o suporte.

Un spaţiu puţin explorat de către scriitor îl reprezintă cabinetul medical. Descrierea acestuia este una excesiv de sumară: „Intră în cabinetul medical unde, când aprinse lumina, ochii îi căzură pe feţele nerase, ostenite, dar dârze ale celor doi bărbaţi de 28-30 de ani cu fizionomii de intelectuali, pe care îi invită să ocupe loc până sterilizează instrumentele pentru operaţie."[22] Lipseşte de această dată tocmai plăcerea detaliilor, care abundă în alte spaţii. Totuşi acestă fugă prin cabinet este oarecum compensată de priceperea medicilor. În plus lectorul pătrunde într-un dispensar din comuna Ruja unde dorarea este una minimalistă. Ruja este de altfel o comună din zona de munte: „de la poalele munţilor acoperiţi cu păduri seculare."[23]

Spațiul cârciumei apare în proza lui Zeno Ghiţulescu. Cârciuma cu variantele bar, restaurant aduce un plus de savoare oraşului. Fără ea spațiul urban şi nu numai, ar fi unul anost. La terasa restaurantului se mănâncă pe săturate şi viaţa are un farmec anume „tocăniţe de viţel, garnituri, platouri cu trufandale."[24]

Mâncarea creează bună dispoziţie şi chef de socializare. Pentru descreţirea frunţilor personajele consumă alcool, manifestându-se natural în prezenţa zeului Bacchus. Vinul, ţuica sunt adesea pomenite în paginile epice. Ele sugerează bunăstarea şi deschid portiţa spre plăcere. Potrivit lui Stfan Klein: „Plăcerea este un semnal că ne deplasăm dintr-o stare mai proastă într-o stare mai bună. Senzaţiile plăcute sunt determinate deci de situaţie şi de alegerea momentului potrivit."[25] Zeno Ghiţulescu punctează ori de câte ori se poate momente de întâlnire între prieteni, de relaxare şi de evadare dintr-un cotidian al povestirii în alt cotidian al reuniunii dintre oameni.

Spaţiul reprezintă locul în care acţiunea ia naştere. În aceste medii personajele lui Zeno Ghiţulescu vieţuiesc şi îşi povestesc amintirile. Cadrele vorbesc de la sine. Acolo unde scriitorul nu doreşte să îşi desconsidere personajul îl introduce într-un spaţiu intim lipsit de

[20] *Ibidem,* p. 155
[21] Zeno Ghiţulescu, *op.cit.,* p. 67
[22] Zeno Ghiţulescu, *op.cit.,* p. 205
[23] *Ibidem,* p. 191
[24] Zeno Ghiţulescu, *op.cit.,*, p. 16
[25] Stefan Klein, *Formula fericirii-minunatele descoperiri ale neuropsihologiei de azi*, traducere de Lucia Nicolau, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 110

gust. Descrierea spaţiului reprezintă o plăcere pentru scriitor. Fiecare obiect îşi are valoarea lui materială sau spirituală în descriere. Prin această precizie proza lui Zeno Ghiţulescu îşi arogă dreptul la realism, în descendenţa lui romancierului George Călinescu. Racordarea la un curent literar demult trecut nu scade valoarea operei epice, ci mai curând creează senzaţia unei întoarceri în timpul literar.

THIS IS A GREAT MYTH! – ENGLISHNESS AND THE IMAGE OF THE BUTLER IN KAZUO ISHIGURO'S THE REMAINS OF THE DAY

Orsolya Bogdanyand Györgyi Szilágyi
Graduate, MA, Partium Christian University, Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: Present paper dissects the problematic of Englishness and analyzes the quintessentially English image of the butler. The parodies of Englishness in the novel are well epitomized by the pastoral landscape of English countryside, the decaying manor house and continuous allusions to Victorian values. Our main focus is on questioning the validity of Victorian tenets pervading the contemporary British society that are personified by Stevens' anachronistic character.

Keywords: Englishness, butler, nostalgia, greatness, Victorian tenets

The Remains of the Day can be interpreted as an allegory illustrating the fading glory of the British Empire. Ishiguro, ridicules, to put it mildly, the concept of Englishness and questions the validity of Victorian value systems that numb the collective mind. The parodies of Englishness in the novel are well epitomized by the pastoral landscape of English countryside, the decaying manor house and continuous allusions to Victorian values. Indeed, the novel seems to set as a focal critical aim the interrogation of nostalgic manifestos that nurture a high degree of superiority complex in the English/ British society. The writer, Kazuo Ishiguro contends in a very straightforward manner in a rather harsh statement on the novel's objectives:

> The Remains of the Day is not an England that I believe ever existed. What I'm trying to do...is to actually rework a particular myth about a certain kind of England. Sleepy, beautiful villages with very polite people and butlers and people taking tea on the lawn...The mythical landscape of this sort of England, to a large degree, is harmless nostalgia for a time that didn't exist. The other side of this, however, is that it is used as a political tool.Away of bashing anybody who tries to spoil this Garden of Eden. This can be brought out by the left or right, but usually it is the political right who say England was this beautiful place before the trade unions tried to make it more egalitarian or before the immigrants started to come or before the promiscuous age of the '60s came and ruined everything (Vorda and Herzinger "An Interview" 14-15).

Remains protests against the ways in which the stereotypical splendor of upper class milieu and over romanticized landscape are considered to be the embodiments of fundamental Englishness. The writer does have an aversion against the prelapsarian visions of an utopist England burnt on the collective psyche, which visions cannot be reconciled with the proceeds of the 20th century: immigrants, the counter-culture movement and trade unions. Ishiguro deliberately ponders upon the novels myth defying character with specific references made on the 'shadowy' side of nostalgia's predominance:

> I wished to set this book in a mythical landscape, which to a certain extent resembled that mythical version of England that is peddled in the nostalgia industry at the moment. This idea of England, this green, pleasant place of leafy lanes and grand country houses and butlers and tea on the lawn, cricket - this vision of England that actually does play a large role in the political imaginations of a lot of people, not just British people but people around the world...I felt it was a perfectly reasonable mission on my part to set out to slightly redefine that mythical, cosy England, to say that there is a shadowy side to it. In a way I wanted to rewrite P.G. Wodehouse with a serious political dimension (Kelman "Ishiguro in Toronto" 73).

The novel operates largely as socio-political apologue that holds a thwarted mirror not only against the contemporary, 'greatness-restoring' Thatcherite administration but also against the criticisms that failed to interpret a novel as anything else but a quintessentially English, bucolic dream. Patrick Wright suggests that the 'past' proposed by the Tory government of the period was one step ahead of the present and existed "as an accomplished presence in public understanding. In this sense it is written into present social reality, not just implicitly as residue, precedent or custom and practice, but explicitly as itself - as History, National Heritage and Tradition" (142). Ishiguro makes an attempt to deconstruct Wright's theory as it rejects the idea of seeking shelter in the past in order conserve a decaying era in the present's collective psyche. In this paper the main focus falls on the novel's demystificatory mission, on nostalgia and on the questioning of English commonplaces' validity that emerge in the narrative.

In order to appreciate the myth defying aspect of the novel it is inevitable to dissect the term 'great' that served as a guiding principle behind the conservative nationalism of the time. Margaret Thatcher in her 1978-79 general election campaign marched for the restoration of 'Great' to Britain, a catchy phrase that remained her motto in the 1987 election campaign as well, when she promised to restore 'Victorian' values for the conservative Britons. According to Gilroy the main concept behind Thatcher's policies was to harbor enmity against immigrants, organized labor and counter culture by promising the electors -exhausted by the previous decades' historical and economical hardships- the vanished splendor of the Victorian golden-age. "The theme of patriotism…was a major feature of the campaign. The Labour party pleaded for Britain to heal its deep internal divisions…, whereas the Conservatives underlined their success in 'putting the Great back into Britain'…this language made no overt reference to race, but it acquired racial referents" (Gilroy 268). Kobena Mercer reflects upon the Thatcherite propaganda as she appraisingly remarks:

> Combination of racism, nationalism and populism …the predominant framework of the imagined community in which the 'collective will' is constructed – 'it's great to be Great again', as the 1987 Tory election slogan put it…the Falklands War and Royal Weddings, Victorian values and Raj nostalgia movies are all recycled in the Great British heritage industry, and not just for the benefit of Japanese or American tourists either" (53).

Sim states that the term 'great' is assiduously analyzed in *Remains* - this occurring due to the fact that the novel's main story is centered on Stevens' re-evaluation of his lifetime dedication to a principle of greatness. He further argues that the above mentioned commitment is the most striking in two important passages right at the start of Steven's motorcar journey. I do agree with Sim when he suggests that for him the above mentioned

two passages contain 'in an embryonic form' the novels anti-pastoral and essentially deconstructing aspect (190). In the first passage Stevens marvels at the greatness of view of the English country side and contemplates at the beauty offered by England:

> Now I am quite prepared to believe that other countries can offer more obviously spectacular scenery...but I will nevertheless hazard this with some confidence: the English landscape at its finest...possesses a quality that the landscape of other nations, however more superficially dramatic, inevitably fail to possess. It is, I believe, a quality that will mark out the English landscape to any objective observer as the most deeply satisfying in the world, and this quality is probably best summed up by the term 'greatness'...We call this land of ours Great Britain, and there may be those who believe this a somewhat immodest practice... And yet, what precisely is this 'greatness'. Just where, or in what, does it lie? ... I would say that it is the very *lack* of obvious drama or spectacle that sets the beauty of our land apart. What is pertinent is the calmness of that beauty, its sense of restraint. In comparison, the sorts of sights offered in such places as Africa and America, though undoubtedly very exciting, would I am sure strike the objective observer as inferior on account of their unseemly demonstrativeness (Ishiguro 28-29).

The excerpt subtly alludes to the Victorian and imperial amplitude, in spite of the fact that Stevens does not elaborate too much on the grandeur of the scenery claiming that one gets to be moved by the greatness as soon as he or she glances the landscape (Ishiguro 28). Moreover, Africa's and America's spectacular natural heritage is utterly inferior to the views of 'great' Britain. Important to mention, that Stevens makes his judgments based upon secondary sources (encyclopedia, National Geographic Magazine) thus his views simply become "forged by imagination" (Benedict qtd. in Ti-yang 2). Sim continues by mentioning that Stevens' agitated praising of the English scenery is basically a projection of a desperate need to support a loosening self-image. It is crucial to mention that for Stevens, the issue of Britain's 'greatness' bears close resemblance to what makes a butler 'great'(192).

> It is sometimes said that butlers only truly exist in England. Other countries, whatever title is actually used, have only manservants. I tend to believe this is true. Continentals are unable to be butlers because they are as a breed incapable of the emotional restraint which only the English race is capable of. Continentals — and by and large the Celts, as you will no doubt agree — are as a rule unable to control themselves in moments of strong emotion, and are thus unable to maintain a professional demeanour other than in the least challenging of situations. In a word, 'dignity' is beyond such persons. We English have an important advantage over foreigners in this respect and it is for this reason that when you think of a great butler, he is bound, almost by definition, to be an Englishman (Ishiguro 43).

Curiously enough, Stevens conjugates the national landscape and an implicit national character superior to other "breeds incapable of…emotional restraint" (Ishiguro 43), so his hilltop manifestos become the sad mementos of the previously discussed Thatcherite identity politics. The paradoxical idea of the English landscape attaining 'greatness' from a simultaneous 'lack' when compared to African and American topography, accurately depicts

the psychological eccentricities of post-war imperial nostalgia. It exemplifies how the spirit of the age granted 'greatness' to the British as remarkable epigones of the empire-building trailblazers, a move that excludes and sabotages the emergence of other ethnicities and new identities (Sim 193-194).

Peter Bishop argues that those various tropes of English national identity, like that of island, locality, village, cottage or garden, can be gathered under the term of "hidden valley" (134). "Each of these images of place, the hidden valleys of Englishness - island, locality, village, cottage, garden - offered a gradient down which sentiment could slide into reveries about racial origins, nostalgic longings, and primal renewal. But from another perspective, each of these places similarly opened up to the wider global vistas of imagined English greatness" (Bishop 134). Stevens' ideas and musings of an "island untouched by the landscape and subjects it dominated" (Gikandi 86), his train of thoughts that links the land and the national majority illustrate and justify Ishiguro's fears of a "shadowy" facet of a "mythical, cozy England" (Kelman 73-74).

Class snobbery, heritage consumerism are at their best portrayed via Darlington Hall in the novel. The manor house is presented through Stevens' disappointed spectrum of appreciation, albeit his representations clearly show how deeply the myth of the stately-home nostalgia penetrated not only his conscious, but allegorically the collective English psyche as well. David Cannadine wonders how is it possible that the "country-house nostalgia" can burn so devastatingly in a "ferocious, uncritical and seemingly incurable vigour" in national mind, when that environment practices an utterly exclusivist ideology towards the lower classes (Cannadine qtd. in Petry 105). He further denotes that: "the stately-home world that most of us never knew...becomes the world we ourselves have lost, and thus the world we desperately want to find once more: the only paradise we seek to regain is the one which was never ours to lose in the first place" (105). Gill, however, has a different opinion: in the late 19th and 20th century literature, the English manor house "is obviously much more than a literal setting: it is the chosen emblem of what the author considers humane order and enduring values, a microcosm which has the advantage of being public and familiar" (14).

In the light of the above mentioned approaches, the fact that Ishiguro inserts the fallible Lord Darlington and his anachronistic servant, Stevens into a 'manor-house' setting underscores the author's aim to take apart a myth. Upper class elitist exclusivity is blatantly obvious if we consider Stevens' status as a paid servant in the household: he is closed out of the aristocratic milieu propagated by Darlington Hall, whereas his only duty is to serve and to subdue his whole life to the maintenance of decaying value system. Paradoxically, he becomes the spokesman of an absurd entity that clearly denies the entrance in the secluded world it represents. Nigel Dennis has the right approach to manor house nostalgia when he satirically remarks that:

> This sort of house was once a heart and centre of the national identity. A whole world lived in relation to it. Millions knew who they were by reference to it. Hundreds of thousands look back to it, and not only to grieve for its passing but still depend on it, non-existent though it is, to tell them who they are. Thousands who never knew it are taught every day to cherish its memory and to believe that without it no man will be able to tell his whereabouts again. It hangs on men's neck like a millstone of memory; carrying it, and looking back on its associations, they stumble indignantly backwards into the future, confident that man's self-knowledge is gone forever (Dennis qtd. in Tom Nairn 109-110).

I highly disagree with Virginia C. Kenny who views the English country house as an allegory of civility and benevolent manifestation of might and potency: "The country-house ethos had the greater efficacy as a unifying metaphor because its setting - the country-house itself - was so palpably a functioning entity, bearing witness to the reality of the fusion of past, present and future social values in an ever changing but seemingly unbreakable continuum" (204). Raymond Williams has a different and more realistic take on the issue when he suggests that perceiving country-house nostalgia as the essence of English national life is certainly a mistake, it distracts the attention from the less attractive segments of history: class struggles, privatization and financial hardships and creates an image that is definitely appealing but untrue, " a class England in which only certain histories matter" (180): "It is fashionable to admire these extraordinarily numerous houses: the extended manors, the neo-classical mansions, that lie so close in rural Britain. ..But stand at any point and look at that land. Look at what those fields, those streams, those woods even today produce" (105).He further explains by raising awareness:

> Think it through as labour and see how long and systematic the exploitation and seizure must have been, to rear that many houses, on that scale. See by contrast what any ancient isolated farm, in uncounted generations of labour, has managed to become, by the efforts of any single real family, however prolonged. And then turn and look at what these other 'families', these systematic owners, have accumulated and arrogantly declared (Williams 105).

In the novel Stevens is forced to painfully acknowledge that his very much idolized and appreciated "systematic owner" is a traitor from national politics' perspective, albeit his lifelong commitment to his master and the aristocratic values that Darlington represents numb Stevens' clear judgment. *Remains*' intellectual tragedy lies embedded in this dramatic awakening which echoes the above quoted commentators' theories: history as such ought not to be falsified by nostalgic cravings. Stevens' humiliation by one of Darlington's guests (Darlington fails to make any attempt to prevent it) just further deepens the gap between the real life phenomena of class division/humiliation and the middle-class fantasies, largely responsible for the popularity of an ethereal manor-house nostalgia.

The butler is a blind adherent to Victorian values both in his behavior and life conduct. His self – denial (he chooses duty over personal matters two times, both choices change the direction of his life for the worse), his attitude and language are a sad parody of the upper classes. His whole persona imbued with Victorian longing is nothing more than Ishiguro's way of drawing attention to the Thatcherite propagation of Victorian values in the 1980's; as Peter Jenkins points out: "Victorian values made their first appearance in the repertoire of Thatcherism" (66). Via Stevens' image Ishiguro demonstrates the less appealing sides of Victorian moral doctrines, which the conservative Thatcherite or any other political propaganda tries to hide. Strongman on the other hand argues that through Stevens, Ishiguro "parodies, celebrates, ironises, and salutes the notion of an increasingly displaced parochial gentlemanly type. His novel is one of assumed and wry nationalism that ironises the anachronistic character of the British imperial era. The world of Stevens is over and the novel recaptures a whimsical and nostalgic view of this…" (210). The events are portrayed solely from Stevens' subjective and unreliable narrative angle and render the "outward speech and inner thoughts indistinguishable" (Strongman 210-211), while his detached and circumlocutory narrative tone is interpreted by Galene Strawson as "plonking but catching, sub-Jeevesian, PC Plod Witness Box English" (Strawson qtd. in Strongman 210). Applying Homi Bhabha's notion of stereotype, Westerman claims that Stevens becomes a mere caricature of the English butler primarily because he overtly identifies with his role

(Westerman qtd in Barron 3). Stevens invests huge efforts into maintaining the perished imperial value system and considers himself to be a significant pillar of this 'machinery', however his conservation attempts become futile and ridiculous as the real substance of Englishness and imperialism have long been frittered away.

Presenting another facet of Englishness via the analysis of a character that is so anachronistic and breached, calls for a fresh theoretical perspective. Instead of exclusively applying the evident and, without a doubt, relevant colonial interpretation I would like to opt for the presentation of a new angle. Seonjoo Park applies a Bakhtinian reading on the novel, an approach that provides a reliable insight into the specific methods by which Ishiguro deconstructs and redefines the national signifier of "Englishness" (47). I would like to follow his train of thoughts when discussing Englishness from Stevens' perspective, as his narrative further deconstructs the stereotypical perception of this cultural signifier. Park applies the Bakhtinian concept of "parodic stylization" as this theory opens up the closed entity of Englishness (Bakhtin qtd in Park 47). Bakhtin develops the notion of "stylization", which refers to the conscious imitation of a certain style, the main aim of the device being the exploration of dialogical relations between the said and unsaid; more specifically, finding the hidden ideology through the act of borrowing and imitating is the key task (Bakhtin qtd. in Park 47).

Stevens skillfully reproduces images, languages and value systems that shore up the grandiosity of Englishness, however his narrative and persona lead the reader towards a conclusion that is entirely different from the narrator's aspirations. Stevens is obsessed to stylize himself after the notion of a quintessential English gentleman, which according to him is the embodiment of the spirit of Englishness in its purest form (Park 48). For instance: he chooses his clothes with great care and in his linguistic manifestations he limits himself to the customs of the stiff upper-lip. Many people he meets on his motor car journey take him to be a gentleman. The Salisbury landlady considers him "a grand visitor" due to his Ford and "the high quality of the suit" he wears (Ishiguro 26). At Moscombe Stevens takes for granted the villagers' hailing welcome –"it's a privilege to have a gentleman like yourself in Moscombe, sir" (Ishiguro 183) and gracefully replies in a condescending manner: "I assure you the privilege is mine" (183). Park argues that: "when a humble servant like Stevens articulates the dignified stylization of 'great' Englishness, there is an undeniable sense of displacement between the representing and the represented voice. Such highly stylized language, coming from a distinctly unheroic character, naturally takes on a mock-heroic tone throughout the novel" (48). Stevens further aggravates and confirms this idea when claiming that: "we English have an important advantage over foreigners in [emotional restraint] and it is for this reason that when you think of a great butler, he is bound, almost by definition, to be an Englishman" (Ishiguro 43). Park argues that Stevens seems to propose the butler as a main representative of England, characterizing thus England as an 'empire of butlers', instead of his original intention of emphasizing English superiority over other nationalities (48).

I believe that the above argumentation might seem farfetched, but if we take into account that Stevens is extremely confused in a rapidly changing era, Park's theory gains validity. In Stevens' mind the role of the butler and the picture of the English gentleman are essentially mixed up: he is a servant, but in the back of his mind he is very keen on being regarded as a gentleman. He takes delight in the occasions when he has the chance to 'fool' his 'audience', whom he actually looks down on. His whole persona is imbued with upper class, nationalist pathos that lacks any kind of rational judgment; the constant glorification of upper class ideology and national ethos eventually lead Stevens to a breaching point when he has to realize how the socio-political climate has changed and he is forced to formulate a new self-image.

Park takes advantage of the fact that Bakhtin is very much engaged with the issue of alterity; he denotes that in Stevens' stylized narrative lies an essential fear of the existence of the other; Stevens obsessive attempts to keep up a dignified self-image that suit the national ethos only draw the attention to what he tries so diligently to exclude from his stylization (49). Bakhtin suggests that: "We sense that this is a conversation, although only one person is speaking, and it is a conversation of the most intense kind, for each present, uttered word responds and reacts with its every fibre to the invisible speaker, points to something outside itself, beyond its own limits, to the unspoken words of another person" (Bakhtin qtd in Park). All those things that Stevens terms to be 'other', namely the tiger killed by the anecdotic English butler, India where the ominous episode occurred, Africa and America and his love for Miss Kenton, are to be civilized and omitted from the stylization. Stevens struggles to exclude them but the hidden threat that they may cross the boundary and filter into his stylization is still present. As a result, Stevens' compulsive mystification of a national and personal ethos expose oppressed conversation with the other (Park 50).

Agnel Barron has a more 'enduring' approach to Stevens as she reflects on the emotional and also on the psychological sides of being a butler. Barron argues that Stevens is unconsciously engaged in playing a role. He nurtures a performative approach primarily to his work as a butler which is symbolized by his maniacal way of attiring himself -he tellingly calls his garment his "costume" (Barron 2). For Stevens, being a butler is very similar to playing a part that must be maintained at any cost at all times, only when in absolute solitude can this role be dropped; identifying with the role he plays is of utmost importance in order to be truly professional (Barron 2). He compares 'great' butlers with poor ones when he makes the following remark:

> Lesser butlers will abandon their professional being for the private one at the least provocation. For such persons, being a butler is like playing some pantomime role; … and the façade will drop off to reveal the actor underneath. The great butlers…. wear their professionalism as a decent gentleman will wear his suit: he will not let ruffians or circumstances tear it off him in the public gaze... (Ishiguro 43)

The fact that Stevens over identifies himself with his job as a butler leads to "his emotional repression, his objectification and his total lack of professional as well as personal agency" (Barron 2), albeit Tamaya notes that the British upper class propagated role playing and that "a crucial element of such 'acting' is the rigorous submission of the private self to the demands of the public persona" (48). Dignity becomes a catchphrase when analyzing Stevens; in his perception dignity is a key factor that distinguishes a 'great' butler from a poor one and rather mistakenly he accommodates the notion of dignity with graceful behavior under pressing circumstances. Susie O'Brian claims that Stevens' idea of dignity equates the "Victorian values-formality, repression, and self-effacement" and "is predicated on surrendering the dictates of individual conscience and 'natural' human feeling to the authority of a rigidly (if arbitrarily) stratified social hierarchy" (788-790).

Stevens emotional shortcomings are underscored by his alienated connection with his father and with the platonic love of his life, Miss Kenton, Darlington Hall's housekeeper, who yields consent to marry a less agreeable candidate after Stevens fails to acknowledge the mutual attraction between them. Stevens places proficiency above everything, no wonder that he views marriage as a distracting force. Barron suggests, and it is perfectly safe to agree with her, that: "what Stevens considers to be dignity is revealed to be an obsequious servility devoid of self-respect" (5). As a moral one can recognize that Stevens literally wasted his life;

he acknowledges it at the end of his motorcar journey in his lament: "I can't even say I made my own mistakes… what dignity is there in that?" (Ishiguro 243).

To conclude with, one of the most remarkable features of *Remains* is that it refuses to celebrate a pseudo-reality, it does not prettify the untrue splendor of a lost era. Defying sacred myths is a mission that Ishiguro skillfully accomplished. He is not afraid to criticize the national culture and label it, I dare say, xenophobic, overtly nostalgic and blind. *Remains i*san expose' of a nation choking of post imperial melancholy. For those individuals, unable to overcome the decadence of a former empire and to leave behind the false images of Englishness, coming to term with the harshness of contemporary reality and the real picture of themselves will be a very difficult venture.

BIBLIOGRAPHY

Barron, Agnel, "The Butler and the Mitrel: Profession, Performance and Identity" *Graduate English Association New Voices Conference 2008*. paper 6 (2008)

Bishop, Peter. *An Archetypal Constable: National Identity and the Geography of Nostalgia*. London: Athlone Press, 1995.

Gikandi, Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*.New York: Columbia University Press, 1996

Gill, Richard. *Happy Rural Seat: The English Country House and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1972.

Gilroy, Paul. "One Nation Under a Groove: The Cultural Politics of "Race" and Racism in Britain" *Anatomy of Racism*, ed. by David Theo Goldberg, Minneapolis: University of Minnesota Press (1990)

Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. London: Faber & Faber, 1993

Jenkins, Peter, *Mrs Thatcher's Revolution*. London: Cape, 1987

Kelman, Suanne. "Ishiguro in Toronto" *The Brick Reader*, ed. by Linda Spalding and Michael Ondaatje. Toronto: Coach House Press (1991)

Kenny, Virginia C. *The Country-House Ethos in English Literature 1688-1750: Themes of Personal Retreat and National Expansion*. Brighton: Harvester, 1984

Nairn, Tom, *The Enchanted Glass: Britain and its Monarchy.* London: Hutchinson Radius, 1988

Mercer, Kobena, "Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics "*Identity:Community, Culture, Difference,* ed. by Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart (1990)

O'Brien, Susie, "Serving a New World Order: Postcolonial Politics in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day" Modern Fiction Studies,* 42, 4 (1996)

Park, Seonjoo. ""Spontaneous Mirth" out of "a Misplaced Respectfulness": A Bakhtinian Reading of Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day"*Ariel* Vol 39, No. 3 (2008)

Petry, Mike, *Narratives of Memory and Identity: The Novels of Kazuo lshiguro*. Frankfurt: Peter Lang, 1999

Sim, Wai-chew. Globalization and Dislocation in the Novels of Kazuo Ishiguro. Edwin Mellen Press, 2006

Sim, Wai-chew. *Kazuo Ishguro-A Routledge Guide*, Taylor and Frances LTD. 2009

Strongman, Luke. *The Booker Prize and the Legacy of Empire*. Editions Rodopi B.V. 2002

Tamaya, Meera. ”Ishiguro's *Remains of the Day:* The Empire Strikes Back” *Modern Language Studies*, 22 (1992)

Ti-yang, Shih. ”Witing Imaginary (Home)Land: Englishness, Decline of the Empire, and Kazuo Ishiguro’s The Remains of the Day” *Colloquium on Diaspora and Asian Fiction*

Vorda, Allan, and Kim Herzinger. ”An Interview with Kazuo Ishiguro” *Mississippi Review* 20.1/2 (1991)

Williams, Raymond. *The Country and the City*.London: The Hogarth Press, 1993

Wright, Patrick. *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*. London: Verso, 1985.

"WHAT DIGNITY IS THERE IN THAT?"- THE ISSUE OF COLONIALISM IN KAZUO ISHIGURO'S THE REMAINS OF THE DAY

Orsolya Bogdany and Enikő Maior
Graduate, MA, Partium Christian University, Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University

Abstract: Present paper attempts to take a postcolonial perspective on Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day. The novel dissects political history from a butler's personal angle and highlights a truly complex dynamic of a master and servant relationship. The book invites a postcolonial reading in spite of the fact that both the novel's narrative voice and the writer himself are British subjects. As we try to explore why Remains of the Day can be interpreted as a postcolonial novel par excellence, we also examine the narrative from the colonized/servant's perspective.

Keywords: postcolonial novel, Ishiguro, The Remains of the Day, colonialism, butler

The Remains of the Day is a carefully constructed novel and its complexity heavily builds upon two elements: the reader's ability to relate to Stevens' character, and to the environment that the character and the time periods involved create. The novel's complexity implies many interpretations: on the one hand it can be regarded as a story of character, an internal struggle of an ageing single man and his consciousness; on the other hand is an exquisite compound of imperial critique and subtle social parody. The novel dissects political history from a butler's personal angle underscoring a master and servant relationship and invites a postcolonial reading in spite of the fact that both the narrative voice and the writer himself are British subjects. The aim of present paper is to analyze the narrative from the colonized/servant's perspective and explore why *Remains* canbe interpreted as a postcolonial novel par excellence.

The personal issues of Stevens, the narrator and protagonist of *Remains* are unquestionably related to the socio-political milieu that surrounds him. McCombe contends that the personal values to which Stevens so blindly adheres, namely the paternalistic attitude of his employer, Lord Darlington and the stiff upper-class doctrines that shape their relationship, are all part of a colonialist ideology. The monophonic narrative of the novel centering around the utterly unreliable narrator, whose reflections on the world greatly differ from that of the 20th century's epic narratives, also invites a postcolonial reading (McCombe 77) . James Lang observes that Ishiguro nurtures a specific interest in: "the ordinary, private and marginal lives and moments which fill the long spaces between the historic battles, the treaties, the summits and the incidents of public record" (151).Stevens' narrative serves as an alternative version to the public historical record that frequently oppresses the narrative voices of those who are forced into a subordinate position either by colonialism, gender or, as in Stevens' case, by austere class division (McCombe 77).

A short socio-historical overview is indicated before emerging into further discussions of the problematic. Essentially, *Remains* questions and parodies the validity of an image that depicts England as a prelapsarian vision that is corrupted by the presence of immigrants, trade unions and counter culture. Stuart Tannock claims that: "contemporary media and political life are saturated by a number of dominant nostalgic narratives (of the Family, of the Nation, of Empire, of the Frontier) that are deeply alienating to large groups of people" (456),

Remains, however doubts and questions at least two of them. Even so, the phenomenon of alienation and otherness in the case of the British society are harsh realities, therefore the feeling of otherness and deep identity crisis imbuing the novel are not by any chance curious.

Historian Linda Colley claims that in Britain's case the issue of Britishness is largely based on difference and she rigidly denotes when speaking of British historical heritage that: "this is a culture that is used to fighting and has largely defined itself through fighting" (9). Colley states that the only factor shoring up a common British identity against the controversies of nationalism was the socio-cultural tenor of the Empire and this entity facilitated the swift formation of a ruling elite that consisted of English, Welsh, Scottish and Anglo-Irish members, which draws after itself that "the sense of a common identity here did not come into being because of an integration and homogenization of disparate cultures. Instead, Britishness was superimposed over an array of internal differences in response to contact with the Other, and in response to conflict with the Other" (6). As a result: "Great Britain is an invented nation that was not founded on the suppression of older loyalties so much as superimposed on them…it was heavily dependent for its raison d'être on a broadly Protestant culture, on the threat and tonic of recurrent war, especially war with France, and on the triumphs, profits, and Otherness represented by a massive overseas empire (Colley 327).

Colley maintains that the presence of the issues mentioned within the British society serve as an explanation for Britain's 20th century controversies: "the Other in the shape of Catholicism, or a militant France or Germany, or an exotic empire is no longer available...the natural result has been a renewed sensitivity to internal differences" (328). Strongman continues the argumentation by saying that the phenomenon of a multicultural Britain built up of immigrant groups from the former colonies became apparent by the 1960's, however the fact that the society lacked a self-aware mindset towards multiculturalism until Tony Blair's Labour government in the 1990's meant a serious issue; the deterioration of empire clearly presumed the eventual decay of imperial confidence which ultimately lead to Britain's withdrawal into itself (215). John Rex claims that:

> The first official British response to the presence of large numbers of immigrants distinguished by their skin-colour, their language, their religion and their culture was simply to declare that they must be assimilated to a unitary British culture. Thus the Commonwealth Immigrants Advisory Council, referring to educational provision, argued in 1964 that "a national system cannot be expected to perpetuate the different values of immigrant groups". This policy was very quickly abandoned, however, and in 1968 the Home Secretary said that what he envisaged was "not a flattening process of uniformity, but cultural diversity, coupled with equal opportunity, in an atmosphere of mutual tolerance" (Patterson 1968). Since these policy aims have never formally been abandoned, it may be assumed that, in some degree at least, they still influence government policy (26-28).

Multicultural Britain under the Blair government in the late 1990's was different from what it was in the 1950's primarily due to the process of cultural adjustment it had undergone during the previous decades, thus expanding the term British to include the many ethnicities for whom Britain became an adopted home (Strongman 217). The canvas of troubled ethnic policy served as a wonderful background for the Japan born, British subject Ishiguro to paint the picture of an England suffering of post imperial nostalgia and to give voice through Stevens' persona to formerly colonized ethnicities.

By pondering upon the above idea, it becomes obvious that *Remains*presents the British Empire from the angle of those on the peripheries, whose standpoints "are belatedly recognized in the imperial center because they differed from the official perspective" (Cheng 11). Cheng denotes that postcolonial narratives emerge belatedly not because of their absence in the imperial era, but because the differences they represented were oppressed then and have been postponed to this day. Attending to the Victorian ruins in post-war Britain, *Remains* depicts a vanishing empire and the consequences of its mistaken policies that continue to haunt the present, whereas Stevens' nostalgic craving for Britain's former imperial grandeur and denunciation of the upper class' political decisions presume a troubled viewpoint (Cheng 10). The conflict is further complicated by what Susie O'Brien calls: "an opposition between what are commonly regarded as Victorian values—formality, repression, and self-effacement, summed up under the general heading of 'dignity'—and those associated with an idea of 'America' that has expanded, literally into a New World—freedom, nature, and individualism" (788).

Meera Tamaya argues that the dynamic between the upper and lower classes is perfectly exemplified by Lord Darlington and Stevens in the novel, whereas their odd natured master-servant relationship stands as a replica for England's relationship to its colonies (46). Stevens very own tragedy is provoked by what Albert Memmi terms the cruel "hoax", a device by which the master ensures that the servant exists "only as a function of the needs of the colonizer, i.e., be transformed into a pure colonized" (Memmi qtd. in Tamaya 46). Tamaya focuses her argumentation on analyzing Britain's Imperial attitude and then applying the classic colonizer-colonized pattern on Darlington and Stevens' relationship. She very effectively compares colonialism to parasitism, as the main objective of the venture being to draw not only physical nourishment but also imaginative stimulation at the expense of the natives. More specifically, whenever the English set foot on foreign shores they established mini-Englands and turned the natives into their bureaucrats and slaves-by teaching them the language of the colonizers they ensured the problem free quotidian life. Seldom did the colonizer encounter rejection from the subjugated nations; therefore training the natives into an obedient mass of bailiffs was not jeopardized by any obstacle (Tamaya 47).

One of the core problems underscored by the novel is Stevens' confusion over important notions related to his life. He mistakes servitude for 'greatness' and self-denial for 'professionalism', thus Stevens turning himself into an imperial element perfectly fitting into the scheme of colonizer/colonized; he lacks any kind of self-respect or self-awareness and he executes what he is told without opposition:

> Stevens, the butler, is the apotheosis of the perfect manservant who obliterates all traces of his own personality, all instinctive drives and desires, all individual dreams in the service of his master. The dream servant is none other than the English butler, the human robot with the "correct" accent, the "correct" manners. Stevens expresses, without a hint of self-awareness or irony, the quintessential Englishness of butlers (Tamaya 47).

Webley states that Ishiguro's emphasis is on the fact that Stevens' dedication to his profession and the acceptance of hegemony transformed him into a mere historical agent (15), however as a defense for his protagonist, Ishiguro forbearingly points out that: "often we just don't know enough about what is going on out there, and I felt that's what we're like. We're like butlers" (Ishiguro qtd. in Vorda). Still, in spite of Ishiguro's apologist speech the problem remains unsolved: in the novel the complex relation between the "problem of agency, the difficulty of cultivating a consciousness of history and the tendency of hegemony to colonize language and shape conceptual thinking is clear", albeit "much of Stevens' narrative is taken

up with his attempts to define the concept of dignity" (Webley 15). As Stevens contemplates in *Remains*:

> The great butlers are great by virtue of their ability to inhabit their professional role and inhabit it to the utmost; they will not be shaken out by external events, however surprising, alarming or vexing. They wear their professionalism as a decent gentleman will wear his suit: he will not let ruffians or circumstances tear it off him in the public gaze; he will discard it when, and only when he is entirely alone. It is, as I say, a matter of 'dignity' (Ishiguro 43-44).

Webley contends that for Stevens, 'dignity' is the ability of a butler to maintain his professional role under any circumstance without taking into consideration the occurring emotional or moral controversies he might face. Instead of pondering upon the numerous possible meanings of the concept of 'dignity' and leaving space for a critical interpretation of his circumstances, Stevens sabotages the larger scale interpretation of his own situation by failing to raise the question of exactly how dignified it is to be so subjugated and dedicates the majority of his time to working out how he can serve his master better (Webley 16).

Irene Tung explores that Stevens is colonized not only mentally on the inside, but in his language, as well. The fact that he utilizes upper class verbal manners signifies a sort of acculturation from his part as he must learn the language of his master in order to be professional enough in the eye of the colonizer. Tung argues that Stevens creates an illusory appearance of likeness with Darlington by using the same eloquent upper-class language and pronunciation as he does, thus preventing his employer from having to confront 'otherness' in any form that might prove to be positively annoying. She denotes that his linguistic manners lead the villagers he encounters along his motorcar-car journey to believe that he is a representative of the aristocracy, but at the same time his strange language suspends him between class lines making him unable to interact with those who might be closer to him socially. The transformation of his language makes him a stranger in all lands. In Darlington Hall he is always on other people's words, whereas in the 'outside world' he cannot relate to his peers either. "Language is an empty tool for people's ideas, as Stevens has become a tool in the service of other people's agendas" (Tung "Language and Objectification").

Important to mention that the characters' 'languages' within the novel, like that of Stevens, Mr. and Mrs. Harry Smith, Mr. and Mrs. Taylor, and Dr. Carlisle "mingle and intersect, producing a dynamic movement through which various ideologies, including democracy, conservatism, imperialism, and socialism, are discussed and viewed. Indeed, they create a 'muddle' of enthusiastic celebration, self-contradiction, indifference, hypocrisy, disillusionment, cynicism and comicality in a kind of 'festival' of critique" (Park 61). However, the clearest indication of the political muddle pervading Britain in 1956 is best transmitted through the 'voice' of Harry Smith, who is an unquestionable adherent of labourist ideologies. He is a keen propagator of the democratic process, and he assumes further responsibilities by actively participating in the local government. He has a more conservative take on issue of the empire, which does not remain hidden, either (McCombe83). During his conversation with Dr. Carlisle Smith claims that: "I was hoping Stevens would have a few words to say about your ideas on the Empire, Doctor...Our Doctor here's for all kinds of little countries going independent. I don't have the learning to prove him wrong, though I know he is" (Ishiguro 192). In spite of avoiding to come up with an answer, Stevens would surely agree with Smith, that the doctor's liberalism is farfetched and unrealistic, since the colonial system in which Smith believes in is shored up by Stevens' personal values (McCombe 83).

Stevens is essentially a confused and anachronistic character; he deals with oppressed emotional tribulations and his value system is largely based on outdated Victorian nostalgia. The question arises: do his obscure values validate or at least explain his deeds? I believe they do. His personal confusion over professionalism and notion of dignity might highlight why he considers the conference of March 1923 a hallmark moment in his professional life and Lord Darlington's political career. He rather forgivingly claims that Darlington : "had not been initially so preoccupied with the peace treaty when it was drawn up at the end of the Great War, and I think it is fair to say that his interest was prompted not so much by an analysis of the treaty, but by his friendship with Herr Karl-Heinz Bremann" (Ishiguro 71). Stevens' blind loyalty prompts the butler to protect his master's incorrect political ventures; moreover, as a gallant act of servitude, he defends him by claiming that Darlington nurtured a strong connection with Bremann, which friendship *incidentally* involved Nazism. O'Brien and McCombe point out that Stevens resembles the colonized in his dependence and "his belief in the benevolence of the father figure" (McCombe 83), while his devotion parallels with an attitude that a colonial subject would have manifested vis-à-vis the colonizer (O'Brien 789). In spite of the evident fact that his master is crypto-Nazi Stevens' childlike trust in Darlington remains intact:

> The fact is, such great affairs will always be beyond the understanding of those such as you and I, and those of us who wish to make our mark must realize that we best do so by concentrating on what is within our realm; that is to say, by devoting our attention to providing the best possible service to those great gentlemen in whose hands the destiny of civilization truly lies (Ishiguro 199).

If one considers Edward Said's theory on the colonizer-colonized relationship, one does not fail to interpret Stevens' above utterance as a clear manifesto of colonialist theory. According to Said the colonized are "a subject race, dominated by a race that knows them and what is good for them better than they could possibly know themselves" (35). Stevens is a colonialist apologist as he devotes himself to a doctrine which theoretically suggests that the colonized need to be represented as they cannot do that for themselves (McCombe 84). Stevens makes his position clear when he reflects on Harry Smith's political activism:

> But life being what it is, how can ordinary people truly be expected to have "strong opinions" on all manner of things-as Mr. Harry Smith rather fancifully claims that the villagers here do? And not only are these expectations unrealistic, I rather doubt if they are even desirable. There is after all, a real limit to how much ordinary people can learn and know, and know, and to demand that each and every one of them contribute "strong opinions" to the great debates of the cannot, surely, be wise (Ishiguro 194).

Curiously enough Stevens does not harbor ill feelings towards Lord Darlington for transforming him into a colonial subject in the very heart of England, albeit his connection to his American employer, Farraday shows another tendency, which is subtly portrayed within the novel's narrative. I would like to return to Susie O'Brien's argumentation as her view can be applied to the relationship that Stevens and Farraday share. She astutely points out that in the novel the Victorian doctrines gathered around the "general heading of dignity" are conflicted with values set by a new world order: freedom and individualism (O'Brien 788). The butler fails to come to terms with his new employer's liberal views and the relaxed master-servant relationship propagated by him, as Stevens interprets it as a breach in the

social hierarchy he tries so meticulously to uphold. I do believe that after an austere professional relationship with Lord Darlington, in which the hierarchical borders were clearly defined, and the butler had the *opportunity* to nurture an infantile admiration towards his master, Stevens feels confused and lost in his old/new role.

In spite of the constant reiteration on how Farraday "is in no sense an unkind person" (14) , Stevens considers such casual manifestations, like bantering for instance, utterly unprofessional and expresses his ill feeling on the topics when he says that: " one need hardly dwell on the catastrophic possibility of uttering a bantering remark only to discover it wholly inappropriate" (16). Farraday apparently lacks the proper qualities that his hierarchical station requires as the resident of Darlington Hall and the paternalistic obligations it presumes, thus he fails to become part employer and part father to Stevens, both relationships requiring a social barrier that the new owner menaces to break down (McCombe 86). McCombe exemplifies the potential dangers that evoke Stevens' anxiety by presenting an episode in which Stevens is asked to provide sexual education to Darlington's godson, a task that is accepted in an "interesting conflation of imperialist and military metaphors as 'my mission'" (88). The fact that the latter command originates from a man Stevens serves so willingly, the absurdity of his task to tell the "facts of life" to a social superior does not seem alarming to him, whereas a bantering maneuver implies a social freedom that largely corrupts the social restraint that Stevens craves so much for (McCombe 88).

Stevens represses everything that in his perception does not fit into the frame of Englishness and dignity as such. His maniacal adherence to the manners demanded by his 'profession' eventually lead him to the oppression of his own affections towards Miss Kenton, which act is nothing more than emotional self-mutilation. Stevens' does so because he firmly believes that his sacrifices grant him a place within the hierarchical scale set up by the post-Victorian value system. Park aptly points out that by contrasting Stevens' hopes and misbelieves with his actual position within the walls of the manor house one can realize that he is nothing more than a marginalized voice within the narrative, and "despite his illusion that he shares personally in the grandiosity and triumph of Darlington Hall, the text portrays his cheerless, dark, and austere room as a sort of "prison cell," showing his complete alienation and even exile from the glory and grandeur that the house represents" (52).

The portrayal of Stevens' room as a 'prison cell' and his subsequent exile from national glory, as Park further points out, are inseparable from another important issue explored on apropos of the novel, that of homelessness. Stevens obviously belongs to Darlington Hall, however he is helplessly excluded and segregated in a prison cell-like room within the Hall which idea leads to the conclusion that national discourse alienates those standing on the peripheries, especially on those occasions when they try to enter its realm (Park 52). Walkowitz claims that: "national identities are invented not only to maintain a boundary from the outside but also to erect boundaries in the face of new, perhaps internal estrangement" (Walkowitz qtd. in Park 52). Even though Stevens envisions himself as a permanent resident of Darlington Hall he is perceived rather as an individual without a home. On the occasion of international conference at the Hall, Mr. Cardinal makes a few funny remarks on the topics concerning the guests:

> I wonder if it wouldn't have been better if the Almighty had created us all as—well—as sort of plants. You know, firmly embedded in the soil. Then none of this rot about wars and boundaries would have come up in the first place … but we could still have chaps like you taking messages back and forth, bringing tea, that sort of thing. Otherwise, how would we ever get anything done? Can you imagine it, Stevens? All of us rooted in the soil? Just imagine it! (108).

Even in a tender aged gentleman's wild imagination in which every human being is fixed in a plot of land, Stevens is the only one who is not similarly embedded, he moves back and forth, carrying out orders, serving others while being homeless (Park 55).

Stevens is the target of constant humiliation, which he finds perfectly reasonable in his position and considers it as a challenge that grants another occasion to prove his 'professionalism'. He does his best to please others and reiterate his devotion towards those he so loyally serves. According to Park, the only occasion when the actual hierarchical structure is reversed and Stevens transforms from a mere a historical agent into an all-knowing master is the episode when Stevens is called to the drawing room in the middle of the night and is put through an interrogation with a series of complicated questions regarding international policy (55):

> I was naturally a little surprised by this, but then quickly saw the situation for what it is; that is to say, it was clearly expected that I be baffled by the question. Indeed, in the moment or so that it took for me to perceive this and compose a suitable response, I may even have given the outward impression of struggling with the question, for I saw all the gentlemen in the room exchange mirthful smiles (Ishiguro 195).

Stevens manifests an incredible behavior which is elaborately planned and executed with great skill, that of the 'dumb' butler. He recognizes what is expected of him in the situation in question and performs his role in accordance with it. Stevens repeats the same answer, "I am very sorry, sir…but I am unable to be of assistance on this matter" (Ishiguro 195) to the greatest delight and satisfaction of the gentlemen. Park states that: "This scene, however, displaces and subverts this paternal hierarchy and the political/social structure it might imply once and for all. Here, the snickering gentlemen look more like children enjoying a practical joke, while Stevens looks like a benevolent adult figure playing along with the children's whim and trying to protect their illusion with a little pretense" (55).

Stevens' unconsciously reached and transitory liberation from the position of the colonized does not exonerate him from the burdens of the subjugated ones. The reader does sympathize with his situation and comes to reject any imperial allusion, but does not forgive Stevens for deliberately ruining his life, because unlike others, he did have a choice. Some questions inevitably arise: what happens to the 'Others' when they embrace their preset roles without objection? What are the consequences of physical and mental commodification? How can identity and selfhood resist or survive colonization? The questions are answered by Stevens himself.

BIBLIOGRAPHY

Cheng, Chu-chueh. "Anachronistic Periodization: Victorian Literature in the Postcolonial Era or Postcolonial Literature in the Victorian Era?" *Postcolonial Text* 2.3 (2006)

Colley, Linda, *Britons: Forging the Nation, 1707-1837.* New Haven: Yale University Press, 1992

Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*. London: Faber & Faber, 1993.

Lang, James M., "Public Memory, Private History: Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day", Clio,* 29, 2 (2000)

McCombe, John P. "The End of (Anthony) Eden: Ishiguro's The Remains of the Day and Midcentury Anglo-American Tensions". *Twentieth Century Literature* 48.1 (2002)

O'Brien, Susie, "Serving a New World Order: Postcolonial Politics in Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day" Modern Fiction Studies,* 42, 4 (1996)

Park, Seonjoo. ""Spontaneous Mirth" out of "a Misplaced Respectfulness": A Bakhtinian Reading of Kazuo Ishiguro's The Remains of the Day"*Ariel* Vol 39, No. 3 (2008)

Rex, John. "The Political Sociology of a Multi-Cultural Society" *Multiculturalism and the State,* Volume 1. London: University of London. Institute of Commonwealth Studies, (1994)

Strongman, Luke. *The Booker Prize and the Legacy of Empire*. Editions Rodopi B.V. 2002

Tamaya, Meera. "Ishiguro's *Remains of the Day:* The Empire Strikes Back" *Modern Language Studies,* 22 (1992)

Tannock, Stuart, "Nostalgia Critique", *Cultural Studies,* 9, 3 (1995)

Tung, Irene . "Language and Objetification in The Remains of the Day." *Postcolonialweb.org*. 27 June 2011. Web. 1 Sept. 2012. <http://www.postcolonialweb.org/uk/ishiguro/tung6.html>.

Vorda, Allan, and Kim Herzinger. "An Interview with Kazuo Ishiguro" *Mississippi Review* 20.1/2 (1991)

Webley, Alyn. "Making and Breaking Hegemonies: Kazuo Ishiguro and History" *Postgraduate English* .13/3 (2006)

CAMIL PETRESCU- BETWEEN UTOPIA AND REALIA

Veronica Barbu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The article proposes an analysis of the camilpetrescian philosophical system, "The Doctrine of the Substance," analyzing the overwhelming impact the philosopher had on the writer Camil Petrescu. Adept of phenomenology and intuitionism, theoretician of noocracy, Camil Petrescu conceived the philosophical system called substantiality, this doctrine being found in opera, especially in dramaturgy.The camilpetrescian intellectual is a substantial structure that is not capable of compromise. Thus, we identify the same I in different hypostases, masks and situations, with the same thirst for knowledge. An ego that aspires to the Empire of Authentic Values, at the noocracy. It is an acute need of absolute, which gives rise to a dramatic situation: the tragic incompatibilities. camilpetrescian literature is nothing more than a profound crisis of human condition, a continuous, agonizing struggle of being, which often deserts from its own human condition.

Keywords: noocracy, system, compromise, incompatibilities, doctrine.

De ce Camil Petrescu? Este o întrebare la care orice răspuns ar fi nesatisfăcător. Probabil starea de curiozitate pe care ți-o trezesc rândurile citite, dorința de a pătrunde cât mai mult în miezul aventurii și de a citi printre rânduri.

Complexitatea operei sale se naște din frământările filozofului Camil Petrescu. Opera își are rădăcini adânci în sistemul filozofic pe care Camil l-a construit și care a devenit punctul arhimedic al operei sale. Faptul că opera își are rădăcini în sistemul său filozofic nu este contestat, însă, din păcate, puțin abordat.

Intelectualii lui Camil Petrescu sunt neadaptați, cred în imperativul categoric al dreptății absolute. De ce? De ce sunt acești intelectuali neadaptați? De ce sunt chinuiți de "iele"? De ce nu pot face față lumii dominate de patimi și interese obscure? Ce înseamnă să fii moral într-o astfel de lume? Eșuează lamentabil această supremație sau triumfă?

Analiza minuțioasă a "Doctrinei substanței" oferă mai mult decât satisfăcător răspunsuri elocvente la toate aceste întrebări, venind în sprijinul nostru pentru o mai bună comprehensiune a operei camilpetresciene, întrucât "Doctrina substanței" s-a născut ca o prelungire a frământărilor din opera literară. Teoretic, devenirea filozofului Camil Petrescu ar începe în toamna anului 1913, când acesta se înscrie la Facultatea de Litere și Filozofie. Totodată, întâlnirea cu profesorul P. P. Negulescu are asupra tânărului student un impact deosebit, admirație pentru mentor întărindu-i convingerea că trebuie să își canalizeze atenția și efortul pentru a crea ceva vizibil și în această direcție. Nu este însă de neglijat nici experiența războiului, voluntar trăită, care îi va marca profund personalitatea. În anul 1916 este rănit pe front, în 1917 devine prizonier, ba chiar ajunge să fi declarat mort. Astfel, drama individului (prizonieratul, deficiențele de auz cu care rămâne în urma războiul) este lăsată pe un plan secund, lăsând loc dramei colectivității. Ostașul Camil Petrescu a înțeles să se piardă în marea suferință anonimă. [1]

În timpul studenției i-a studiat pe Spinoza, Leibnitz, Descartes și Kant, însă dintre toți acești "monștrii sacrii" ai filozofiei, Bergson și Husserl au influențat decisiv traiectoria pe care Camil Petrescu a hotărât să o urmeze pe drumul anevoios și solicitant al investigației filozofice. Astfel, "Fenomenologia lui Husserl" și "Intuiționismul lui Bergson" au devenit

[1]Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972, pag. 16.

pilonii sistemului filozofic camilpetrescian.

Fenomenologia [2] este un curent filozofic din secolul XX, care este reprezentată în conștiință, nu ca fapte, ci ca esență a lucrurilor. În concepția lui Husserl, fenomenologia se poate defini ca o metodă științifică de gândire transcendentală, prin care să se ajungă la structurile universale ale experienței. Conform teoriei lui Husserl[3], fenomenologia înseamnă tot ceea ce, într-un fel sau altul, se manifestă. Însă, pentru a fi manifest, nu este imperios necesar ca un fenomen să fie public. Stările de conștiință, de pildă, se manifestă doar persoanei în cauză și pot fi considerate totuși materie cu descriere fenomenologică.

Henri Bergson a cultivat, la rândul său, în filozofia franceză, o modalitate specifică de a gândi. Teza sa de doctorat, apărută în 1889, "Eseu asupra datelor nemijlocite ale conștiinței" studiază spontaneitatea experienței interioare, restrânsă la datele nemijlocite ale conștiinței. Confrom teorieri lui Bergson, atunci când Eul se obiectivează, în loc să fie absorbit de viața lui lăuntrică, se exprimă în altceva, proiectându-se în afară. Practic, atunci când un subiect de observă pe sine, se proiectează într-un spațiu unde reușește să își cristalizeze experiențele trăite. Astfel, ființa umană ajunge să poată numi lucrurile care țin de afectivitate, de sfera sentimentelor.

Totodată, analizând fenomenul libertății, Bergson afirmă că un act liber se poate înfăptui doar atunci când este produs de Eul profund. Libertate înseamnă, așadar, să poți fi spontan, autentic. Putem vorbi de libertate, de existența unui act deliberat doar atunci când acesta este rezultatul direct al conștiinței, când acțiunile nu sunt urmarea unor constrângeri exterioare.

Deși nu poate fi contestată uriașa influență pe care Husserl și Bergson au avut-o asupra lui Camil Petrescu, nu cred că ar fi o exagerare să îl considerăm pe Camil înăscut cu această înclinație. Filozofie nu poți face din motive sociale, ci pentru că așa simți, pentru că se potrivește întru-totul firii sale.

Adept al fenomenologiei și intuiționismului, teoretician al noocrației, Camil Petrescu a conceput propriul sistem filozofic denumit "substanțialism". "Doctrina substanței" este rezultatul unui travaliu chinuitor, agasant, ce se citește cu pasiunea celui flămând de idei, însuși autorul devenind lunaticul febril, "marcat" de Bergson și Husserl.

Opera literară camilpetresciană pare o aplicare a ideilor din eseuri, iar acestea și opera filozofică, o prelungire a operei literare. S-ar putea regăsi în "Doctrina substanței" multe din ideile personajelor, precum am putea întrezări în opera literară, "Doctrina substanței". Sistemul său filozofic ar putea fi interpretat ca un posibil răspuns la problemele existențiale de acolo, ale "măștilor dramatice" investite cu diverse indentități și condiții diferite, care tind a se regăsi, a se metamorfoza într-un Eu unic. Practic, același Eu în ipostaze, situații sau vârste diferite, caracterizate de aceeași sete de cunoaștere, râvnind la atingerea ultimei trepte a cunoașterii - "Cunoașterea Absolută". Astfel, personajele camilpetresciene primesc girul noocratic, fac parte din elita personajelor înzestrate cu o puternică luciditate, pură, neprihănită și mai ales activă.Personajul camilpetrescian, aflat veșnic între cele două lumi – Utopia și Realia, are capacitatea de a se detașa de spiritul comun, limitat, prin meditație. Intelectualul orgolios râvnește retragerea din subspecia cu timpii ei efemeri în Transcendentalia conștiinței cu durata sa eternă, substanțială.

Sediul noocrației devine un tărâm pur, curat, la care au acces doar persoanele substanțiale înzestrate cu "vedere noosică". Conform teoriei filosofice camilpetresciene, ființa umană nu dispune de viziunea și inteligența Divinității, ci doar de un foarte mărginit orizont individual intuitiv[4].

---

[2]Din limba greacă phainomenon și logos însemna studiul fenomenelor.

[3]Între anii 1901 - 1916 Husserl este profesor al Universității din Gotingen unde pune bazele conceptului de fenomenologie, tratat impecabil în opera sa *Idei asupra fenomenologiei pure și asupra unei filosofii fenomenologice.*

[4]Camil Petrescu, *Doctrina substanței,* vol.1, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988, pag. 283.

Astfel, sacrificiul eroului pe altarul "ideii" poate fi o soluție salvatoare. Eroul se eliberează prin autonegare, prin integrarea în Marele Tot. Imposibilitatea integrării generează suferința și lupta interioară.

Intelectualul camilpetrescian este un agent al Adevărului, un mesager al Dreptății ce are o misiune nobilă într-un sistem de raporturi perimate, corupte și care preferă sacrificiul dezonoarei: Gelu și Grigore Ruscanu, Ladima, Andrei Pietraru...

Personajele lui Camil Petrescu sunt copleșite de tentația Infinitului, fascinate chiar de geniul Noocrației, pentru că "vederea noosică" reprezintă adevărata cunoaștere. Personajul devine astfel un Cavaler ce luptă în numele Dreptății Absolute.

Utopia este iluzia Noosului, neatins și neadecvat Realiei. Utopia devine, în consecință decăderea Noosului evoluat în subspecie. Utopia coborâtă în lume provoacă însă drame.

Îndreptându-ne spre operă, observăm faptul că personajul camilpetrescian, ființa superioară, greu adaptabila lumii comune, este o fire singuratică, extrem de orgolioasă, ce trăiește dramatic fiecare act al existenței: "A avut trufia să judece totul... S-a depărtat de cei asemenea lui care erau singurul sprijin... Era prea inteligent ca să accepte lumea așa cum este, dar nu destul de inteligent pentru ceea ce voia el. Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă, nicio minte omenească n-a fost suficientă până astăzi (…) l-a pierdut orgoliul lui nemăsurat."[5]

Declinul lui Gelu Ruscanu, surprins magistral de carte Praida, este caracteristic tuturor protagoniștilor camilpetrescieni, inși cu profunzimi metafizice, substanțiale, în care lipsa de onestitate și imortalitatea nu își găsesc locul. Eroul camilpetrescian este condamnat să trăiască dramatic fiecare act al existenței. Criza constă în discordanța creată între ceea ce se iluzionase a ști despre lume înainte și ceea ce descoperă la sfârșitul drumului inițiatic. Se naște un război între Realia (spațiul impur, supus greșelii) și Utopia (binecuvântată de "lumină noosică"). Dorința supremă a personajului camilpetrescin este de a atinge fondul noosic.

Intelectualul lui Camil Petrescu vrea să participe activ la realizarea dreptății. Astfel, riscul de a confunda "ielele" cu realitatea este enormă. Însă tocmai această adâncime infinită îi fascinează, îi intriga chiar.

Modelele lor sunt utopice, iar astfel de modele copleșesc, întocmai "jocului ielelor", care alinează sufletele care se lasă copleșite."Jocul" personajelor camilpetresciene ar putea fi interpretat și ca un ritual de trecere spre Absolutul noosic, unde spera că va găsi sensul vieții, direcția corectă.

Nu există dramă fără pesonalități puternice, care să nu aibă intuiția absolutului. Așa se naște drama personajului, provocată de tragicul incompatibilităților. Structura sa substanțială naște dramă, deoarece structura sa morală nu admite dedublări. Când destinul îl pune în fața unui compromis, sfârșitul este iminent, dureros și tragic. Eroul camilpetrescian, în drumul său spre Imperiul Adevărului Absolut, alege doar drumul drept, asemenea emirului lui Macedonski către cetatea Sfântă.

Universul decăzut, dezolant, condamnă ființă umană la abatere până la abolire fizică, în încercarea de a-și păstra demnitatea, structura sa substanțială neprevestită. Eroii camilpetrescieni sunt niște dezertori de la propria condiție, revoltați împotriva imperfecțiunii umane, spirite kantiene, ce cred în imperativul dreptății absolute.

Incapacitatea universului, a generalului, de a se supune particularului, ca tema primordială a creației camilpetresciene, sintetizează descoperirea omului modern, aceea că nu există o perspectivă privilegiată. Prețul pe care eroul îl plătește este unul scump, întrucât își pierde esența, trăsătura generală a unei epoci în continuă descompunere a tot ce este uman. Totodată, declinul, atât psihologic, cât și social, este consecința unui orgoliu luciferic, egocentrist. Ladima, alt intelectual neadaptat, devine robul unei bătălii desfașurate pe două fronturi, într-o lume haotică, lipsită de scrupule, iar când persoana pe care o iubește se dovedește a fi o

[5]Camil Petrescu, Teatru, *Jocul ielelor*, Editura Minerva, 1971, București, pag.32.

vulgară femeie de moravuri ușoare, se sinucide. Asemenea lui Gralla, trăiește drama iluziilor despre sine. Societatea, întocmai patului lui Procust, îl mutilează și îl îndreaptă către un sfârșit lamentabil.

"Patul lui Procust" reconstituie un dosar de fișe existențiale risipite ale unui destin aflat în aceeași derivă. Protagonistul se mișcă într-un peisaj citadin modern, care, deși a atins apogeul civilizației, nu îi înlesnește devoluția noosică, ci o asfixiază. Deși Fred ar avea toate posibilitățile de a se simți în largul său, se proiectează permanent în altă dimensiune, încearcă permanent să se substanțializeze, deși de către cei din jurul său pare a fi considerat un monden.

"Act venețian" este o dramă a cunoașterii. Pietro Gralla, personaj central al operei, ins cu o bogată viață interioară, își transformă iubita într-un etalon al valorilor de viață. Când realizează că această nu răspunde cu aceeași profunzime așteptărilor sale, concluzionează amar: "Nu m-ai înșelat, eu m-am înșelat...și asta rupe totul în mine". [6]

Andrei Pietraru, în "Suflete tari", aspiră la iubirea Ioanei Boiu, descendentă a unei familii aristocratice, ea însăși o aristocrată infatuată. Alege sinuciderea pentru a-și dovedi onestitatea. Eroul ajunge să nu se mai supună Divinității, pentru că însăși ideea de Dumnezeu pare absurdă într-un univers căzut pradă degradării.

Eroul camilpetrescian, deși aparent înfrânt în plan teluric, se sacrifică pe altarul ideii, singura soluție salvatoare ce îi permite integrarea în Absolut, prin aderența la universal. A fi moral în această lume, a-și păstra cu orice preț natura rațional-morală, ia forma unui deziderat de natură dilematică.

Mesajul operei lui Camil Petrescu este unul al necesității imperioase de readaptare într-un univers vidat de tragic, de care ființa umana este molestată. Omul modern este subjugat condiției sale estropizante, îngenunchiat de dorința de a-și conserva condiția rațional-morală. Protagonistul camilpetrescian nu este altceva decât victima unei societăți în care umanul este supus unui proces de descompunere, a îngropării speței umane în materialitate.

Care este sensul profund al operei camilpetresciene? Mai poate fi omul...om? Sau statutul său
îl condamnă să devină ...nimic? Intelectualii neadaptați ai lui Camil Petrescu au capacitatea de a se sustrage situațiilor spațio-temporale și a intra într-un timp subiectiv. Retragerea din Realia, cu timpii ei efemeri în Utopia, cu durata ei eternă, este retragerea intelectualului orgolios, a individului substanțial cu "vedere noosică". Astfel, viața sufletească se poate sustrage timpului efemer, sfidând timpul, percepând doar propriul Eu, ca singura realitate sigură.

BIBLIOGRAPHY

1. Călin Liviu, *Camil Petrescu*, Editura Eminescu, București 1972.
2. Călin Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Editura Eminescu, București, 1976.
3. Căpușanu Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, București, 1988.
4. Constantin Ionescu, *Camil Petrescu: amintiri și comentarii*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
5. Dugnean Paul, *Camil Petrescu*, Editura Eminescu, București, 1984.
6. Elvin B., *Camil Petrescu: studiu critic*, Editura pentru Literatură, București, 1962.
7. Mîndră Vicu, *Incursiuni în istoria dramaturgiei românești: de la Gh. Asachi la Camil Petrescu*, Editura Minerva, București, 1971.
8. Petrescu Aurel, *Opera lui Camil Petrescu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.

[6]Camil Petrescu, Teatru, *Act venețian,* Editura Minerva, București, pag, 168.

9. Petrescu Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, Fundația pentru literatură și arta "Regele Carol II", 1937.
10. Petrescu Camil, *Husseri: o introducere în filozofia fenomenologică*, Societatea Romană de Filozofie, București, 1938.
11. Petrescu Camil, *Teze și antiteze: eseuri alese*, Editura Minerva, București, 1971.
12. Petrescu Camil, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1981.
13. Petrescu Camil, *Teatru*, Editura Minerva, București, 1983.
14. Petrescu Camil, *Doctrina substanței*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
15. Popa Marian, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, București, 1972.
16. Solomon Dumitru, *Problema intelectualului în opera lui Camil Petrescu*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958.
17. Vianu Tudor, *Jurnal*, Editura pentru Literatură, București, 1961.

ROMANIAN LITERATURE DURING THE STALINIST PERIOD (1945-1958)

Cristian-Marian Pârâială
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:After the Second World World, a new map was created. During the Yalta Conference, held between 4 and 11 February 1945, the leader of the United States, Franklin D. Roosevelt; the leader of the United Kingdom, Winston Churchill, and the leader of the Soviet Union, Joseph Stalin reorganized the entire world. They decided that some countries like Bulgaria, Hungary, Poland, Romania and other eastern countries to engage in a communism regime. The communists erased the past of the countries in order to create a ,,bright future" for their nation. Without any kind of compasion for the Romanian literature, they removed the greatest Romanian poets and writers (Mihai Eminescu,Vasile Alecsandri, Lucian Blaga, Nicolae Bălcescu, Dimitrie Cantemir, Titu Maiorescu, Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Filimon, Octavian Goga, Liviu Rebreanu and many others) from the educational system, replacing them and their literary works with new writers and a new literary current which was nothing else but propaganda. This new current was called the Socialism Realism. This new form of art, developed in the Soviet Union in 1934 by the Soviet politician, Andrei Aleksandrovici Jdanov, was supposed to glorify and apotheosiye the Communist regime. Hundreds of poems and novels were written to extol and praise the communism values, the freedom of the workers and to deify the Communist Party members, especially Lenin and Stalin. In the same time, this ,,literary works" used to reprehend and vilify the enemies of the Communist Party. This hostile forces were represented by the kulaks and the bourgeois. They were the source of the failures and delays. In the past, they burdened and oppressed the poors and penurious people. The communist forces tried to exterminate them, but many of them escaped. Disguising in ordinary people, they try to sabotage the plans and the projects of the ,,great Communist regime". This new kind of literature is very different from the rest of the literature. It is full of clichés, simple ideas, and terms which iterates.

Keywords:communism propaganda, Romania, poems and novels, clichés, Stalinism

Regimuri totalitare dornice de control absolut şi de manipulare a populaţiei au existat încă din antichitate. Pentru a-şi controla mai uşor cetăţenii, puterea se folosea de propagandă pentru a crea iluzia unei lumi cu totul diferită faţă de cea reală. De-a lungul timpului, numeroşi conducători au apelat la metode de constrângere a populaţiei pentru a câştiga respectul propriilor săi cetăţeni, creându-le astfel iluzia unei realităţi care nu a existat de fapt niciodată. Începând cu primul împărat chinez, Qin Shi Huang Di (259-210 înainte de Hristos, care a domnit în perioada 221-210 î. Hr.), continuând apoi cu faimosul împărat roman Caligula (12-41 după Hristos, acesta fiind împărat roman între anii 37-41 d. Hr.) şi ajungând până la modelul lui Stalin, Ivan cel Groaznic (1530-1584, ţar al Rusiei între 1547-1584), istoria este plină de tirani şi despoţi dornici de puterea absolută şi de control total asupra propriului popor, obişnuind a-i pedepsi exemplar pe cei care cugetau a li se împotrivi.

Qin Shi Huang Di, un conducător dintr-o perioadă atât de îndepărtată, a realizat că pentru a consolida puterea unui regim samavolnic este nevoie de înlăturarea libertăţilor individuale. Cu cât există un control mai strict asupra poporului şi asupra informaţiilor care ajung în mintea oamenilor, cu atât regimul este mai consolidat şi mai puternic, nemaiexistând teama unei posibile tentative de împotrivire. Astfel, împăratul Qin Shi Huang Di, cunoscut pentru faptul că a înfiinţat primul stat poliţienesc din istorie, vinovat pentru uciderea învăţaţilor

confucianişti care i se opuneau şi eliminarea unor importante tradiţii chinezeşti, el nu a rămas în istoria statului respectiv drept un despot tiranic şi nemilos, ci mai degrabă un reformator şi un inovator datorită unificării ţării respective, introducerea unei monede comune şi stabilirea unui sistem complex de măsuri şi greutăţi. [1] Tot Qin Shi Huang Di a mai făcut un alt gest specific dictatorilor comunişti ai secolului XX şi anume ştergerea şi rescrierea istoriei după bunul său plac. Profitând de puterea imensă pe care o deţinea, acesta a schimbat titulatura de „rege" în favoarea celui de „împărat". De asemenea, acesta a interzis numele purtate de foştii conducători, autoproclamându-se în acest fel „Primul Împărat". Nu în ultimul rând, numeroase cărţi care conţineau o istorie diferită faţă de cea oficială, au fost arse, fiind înlocuite cu unele noi care evidenţiau doar calităţile liderului. [2]

Primul care s-a folosit de informatori pentru a afla de existenţa presupuşilor complotişti la adresa sa şi a regimului său despotic a fost împăratul roman Tiberius (42 înainte de Hristos-37 după Hristos, împărat roman în perioada 14-37 d. Hr.) care a înfiinţat un sistem profesionist pentru spionarea propriilor săi cetăţeni. [3] Senatul era cel care îi remunera pe cei care ofereau informaţii despre posibilele abateri ale cetăţenilor. Încet, dar sigur, Tiberius crease un sistem complex de informatori, demn oricărui dictator nemilos care se respectă. Întâmplarea face ca printre victimele sistemului său nemilos să se afle şi viitorul împărat roman, Caligula, care odată ajuns la putere avea şi el să îşi supună poporul unui regim crud şi nemilos. [4]

Documentele vremii îl descriu pe domnitorul Vlad Ţepeş drept un tiran psihopat, dar şi un luptător brav şi cutezător care nu arăta niciun pic de milă faţă de duşmanii săi. În secolul XV, în toată Europa creştină au circulat poveşti despre curajul său nemaiîntâlnit, dar şi o cruzime neobişnuită, impunând atât teamă cât şi respect celor care le ascultau. Odată cu inventarea tiparului, poveştile respective erau tipărite în mai multe limbi, în mod special în limba germană, fiind chiar ilustrate cu gravuri care îl înfăţişau pe domnitor în timp ce îi pedepsea pe otomani pentru că i-au invadat teritoriul şi i-au subjugat poporul. Aşadar, acesta poate fi considerat drept un prim exemplu din Europa în care mediile de informare au sprijinit cultul personalităţii unui despot. Una dintre multele povestiri publicată în Austria în 1463 şi intitulată „Povestea înspăimântătoare şi cu adevărat extraordinară a unui tiran băutor de sânge, numit Prinţul Dracula" a devenit sursă de inspiraţie şi pentru celebrul roman „Dracula" scris de către Bram Stoker în 1897. Mai mult decât atât, aceste lucrări au ajuns chiar şi în posesia renumitului ţar, Ivan cel Groaznic care l-a perceput pe Vlad drept un model demn de urmat. [5] Este imposibil ca toate informaţiile tipărite în acele publicaţii să fie în totalitate adevărate, dar cu siguranţă faptele lui erau exagerate şi hiperbolizate în scopul de a-l transforma pe Vlad într-o fiinţă supraomenească, lipsită de orice fel de sentimente, cu o putere namiîntâlnită până atunci la oameni. Imaginea aceasta tiranică şi lugubră avea cu siguranţă scopul de a-i ţine la distanţă pe otomani, propaganda respectivă având rolul de a opri din expansiune unul dintre cele mai mari imperii care au existat vreodată.

Începând cu secolul al XVII-lea, conceptul de propagandă a început să devină un fenomen tot mai complex şi tot mai răspândit în lume. Ea este folosită intens în secolul XX de anumite regimuri totalitare cum ar fi nazismul sau comunismul, dar nici regimurile democratice nu sunt străine de acest instrument capabil de a controla mase impresionante de oameni.[6]

---

[1] Tom Ambrose, *Despoţi şi dictatori: de la Nero la Saddam Hussein,* trad. din limba engleză de Gabriel Florin Drăghici, Editura Litera, Bucureşti, 2009, pag. 111
[2] *Ibidem,* pag. 30
[3] *Ibidem,* pag. 20
[4] *Ibidem,* pag. 29
[5] *Ibidem,* pag. 44-45
[6] Ilie Oana, *Propaganda politică, Tipologii şi arii de manipulare (1945-1958),* Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2014, pag. 21

Imediat după lovitura de stat de la 23 august 1944, regimul comunist din România a început să capete din ce în ce mai multă putere, subordonând-o în totalitate la scurtă vreme după abdicarea forţată a regelui Mihai din data de 30 decembrie 1947.

Odată cu preluarea puterii de către comunişti, a avut loc şi preluarea modelului sovietic în toate categoriile societăţii româneşti, de la cel politic la cel financiar, de la cel social la cel cultural şi aşa mai departe. Aşa cum PCUS a produs milioane de victime după instalarea sa în U.R.S.S., acelaşi lucru l-a făcut şi fratele său românesc. Regimul comunist nu a produs atât de multe victime ca cel sovietic din simplul motiv că România nu avea atât de mulţi cetăţeni ca Uniunea Sovietică.

Indiferent de modul în care era propagagată informaţia regimului, existau anumite modele care întotdeauna se repetau într-un mod obsesiv. Astfel chiaburul era reprezentat mereu ca un tip mai în vârstă, gras, corpolent, având nişte trăsături fizionomice de-a dreptul hidoase şi respingătoare. În antiteză cu el se află ţăranul colectivist, veşnic tânăr cu o constituţie atletică şi o fizionomie plăcută şi atrăgătoare. În cazul unei caricaturi, aşezarea în pagină a celor două personaje era extrem de importantă. În mod evident, în centrul paginii, într-o poziţie impunătoare şi dominantă se află ţăranul cooperatist sugerând putere, rezistenţă fizică şi dorinţă de a munci şi de a schimba ceva. Chiaburul este reprezentat într-un colţ al paginii, poziţia şi fizionomia sa sugerând intenţia acestuia de a sabota toate planurile măreţe ale tânărului cooperatist. [7]

Cuvântul este o armă foarte puternică, tocmai de aceea, propagandiştii sunt foarte atenţi la cuvintele pe care le folosesc atunci când scriu un articol, o recenzie, un editorial sau chiar o simplă observaţie. Astfel, sunt alese cuvinte simple, dar concise, iar afirmaţiile sunt întotdeauna clare. Nu contează faptul că uneori aceste afirmaţii sunt lipsite de raţionament, deoarece cu cât este mai des repetată, cu atât va influenţa mai multe opinii şi păreri. Cuvintele considerate nepotrivite erau cenzurate în vreme ce cuvintele care trebuiau să atragă atenţia publicului fie aveau literele scrise cu majuscule, fie aveau literele îngroşate, fie erau subliniate sau chiar colorate.

O mică parte din scriitori s-a împotrivit regimului comunist, dar o parte mult mai mare s-a alăturat acestuia mai devreme sau mai târziu. Cei nemulţumiţi de sistem nu vedeau cu ochi buni această schimbare radicală pentru că distrugea literatura, iar pentru acest lucru le-au fost luate într-un mod abuziv anumite drepturi, dar au existat şi scriitori care s-au obişnuit destul de repede cu noua schimbare şi au acceptat-o, ştiind că vor fi recompensaţi pentru efortul depus. În consecinţă, au apărut, cu susţinerea autorităţii, o serie de scriitori şi poeţi, care au ajutat la ideologizarea literaturii şi schimbarea ei prin intermediul realismului socialist în materiale de propagandă.[8]

În anul 1948 a fost tipărită broşura „Publicaţii interzise" care cuprindea în cele 500 de pagini numele autorilor şi cărţilor care fusese interzise până atunci. Pe lista neagră a comuniştilor se aflau scriitori ca Vasile Alecsandri, Lucian Blaga, Mihai Eminescu, Nicolae Filimon, Octavian Goga, Liviu Rebreanu şi mulţi alţii. [9]

Această dorinţă de a manipula societatea devenea o obsesie pentru tânărul Partid venit la putere. El dădea uitării până şi cunoscutele poezii ale lui Eminescu de care toată lumea auzise, pentru că răspândeau o filozofie idealistă şi un pesimism molipsitor. Mai mult decât atât, din cărţi celebre începeau să dispară anumite pasaje care nu erau pe placul regimului şi erau păstrate în mod special acele fraze care dezvăluiau defectele fostei societăţi româneşti.[10]

Poezia realist-socialistă e strâns legată de arta persuasiunii. Persuasiunea e cea mai cunoscută modalitate de influenţare. Prin intermediul acesteia, o anumită persoană poate

[7] *Ibidem*, pag. 199
[8] Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism* (1948-1964), Editura Cartea Românească, 2010, pag. 13
[9] Ibidem, pag. 53-54
[10] *Ibidem*, pag. 59

convinge o altă persoană sau mai multe persoane de anumite lucruri care nu sunt obligatorii să fie adevărate. Oamenii erau obligaţi să asculte cuvântările scriitorilor care răspândeau ideile noii orânduiri şi care trebuiau să îi „infecteze" cu noţiunile de gândire şi acţiune, permise de noua lege. Li se cuvânta că acea poezie e scrisă special pentru oameni şi că doar ei se gândesc la problemele pe care le are cetăţeanul modest.[11]

Acest tip de poezie avea un destinatar bine conturat. Ea nu era destinată pentru cititorii cu experienţă sau pentru oamenii cu un nivel intelectual ridicat, ci pentru oamenii cu un nivel de educaţie mai scăzut, elevii şi liceenii care puteau fi uşor influenţaţi, muncitorii din fabrici, chiar şi ţăranii de pe ogoare. Cu mulţi dintre ei, soarta a fost dură, punându-le mereu obstacole şi greutăţi în cale, iar lipsa banilor le înrăutăţea situaţia.[12]

Autorul preferat al regimului este acela care se poate identifica cu uşurinţă cu masa revoluţionară, le înţege problemele şi necazurile şi apoi îi înşală în scris prin intermediul versurilor. Prin intermediul scrierilor, poetul trebuie să îl facă pe cititor să simtă ură pentru duşmanii de clasă, adică pentru reprezentanţii vechiului regim de la simpli funcţionari de stat până la membrii partidelor politice care erau împotriva stalinismului, proprietarii de fabrici şi uzine şi ţăranii cu pământ şi avere care erau denumiţi chiaburi. În acelaşi timp, cititorul trebuie să simtă dragoste şi preţuire pentru conducător, partid şi pentru eroii clasei muncitoare.[13]

În foarte multe poezii realist-socialiste, personajul principal este un muncitor obişnuit care în urma unei catastrofe, va deveni erou, reuşind să îi salveze atât pe ceilaţi muncitori cât şi proiectul măreţ la care lucrau cu toţii. De cele mai multe ori, el îşi va sacrifica viaţa pentru ca toţi ceilalţi să trăiască, dar va fi răsplătit atât pentru curajul său cât şi pentru credinţa sa imensă în regim fără de care nu ar fi fost capabil de acea faptă vitejească.[14]

„Realismul socialist cere artistului să <<oglindească>> realitatea în dezvoltarea ei revoluţionară, adică în perspectiva luptei dintre vechi şi nou, ceea ce a fost o formulă mai voalată a principiului marxist-leninist-stalinist al luptei de clasă. Pe acest teren, se valorifica mai cu seamă, militantismul artistic al unui creator, care se simţea fără îndoială dator să demonstreze prin opera lui cum în această luptă învinge întotdeauna noul, fie în mod direct, fie indirect, lăsând adică să se înţeleagă iminenţa unei victorii inexorabile, chiar şi acolo unde s-ar descrie o <<înfrângere>>, ca în povestirea cu acest nume a lui Aleksandr Fadeev. Purtătorul mesajului progresist al istoriei, reprezentantul unei lumi noi, viitoare, altfel-zis al clasei muncitoare, gropar al capitalismului etc., era aşa-numitul <<erou pozitiv>>, expresie care îşi va contrapartida în comica alăturare de cuvinte <<erou negativ>>. Personajul pozitiv, triumfător peste toate dificultăţile, chiar şi atunci când, în mod accidental, putea să cadă victimă forţelor dezlănţuite ale răului, deschidea, pe deasupra eşecului său exclusiv individual şi nereprezentativ, o fereastră către un viitor întotdeauna luminos, asemenea <<legendarului>> Lazăr de la Rusca, apoteozat în poemul cu acest nume al lui Dan Deşliu."[15]

Toate poemele prezintă la final faptul că regimul a triumfat, iar mica problemă apărută în cale a fost rezolvată cu succes de către oamenii muncii urmând un viitor strălucit şi aşteptat cu nerăbdare de generaţiile viitoare. Astfel, oamenii trebuiau să înţeleagă că trebuie să protejeze orice lucru care aparţinea statului, deoarece bunul unui unui simplu om, era de fapt, bunul tuturor. „Duşmanii de calsă" erau infiltraţi peste tot, tocmai de aceea, ei trebuiau să se apere pe ei înşişi, dar, mai ales utilajele de producţie. Oamenii aveau modele noi de urmat, nişte modele care să îi înveţe cum să se apere de sabotori, cum să protejeze mai bine interesele statului. Foarte puţini oameni realizau că în felul acesta ei deveneau nişte persoane obediente

[11] *Ibidem*, pag. 16
[12] *Ibidem, pag.* 19
[13] *Ibidem*, pag. 21
[14] *Ibidem*, pag. 27-28
[15] Florin Mihăilescu, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, 2002, pag. 56

faţă de regim şi nemiloase faţă de nişte persoane care nu greşise cu nimic, cu excepţia faptului că nu doreau să adere la idelogia regimului nou instalat.

Scriitorii prezentau orice fapt de mare însemnătate din istoria ţării, adică cele care au favorizat preluarea puterii de către comunişti, reamintindu-le românilor de evenimente precum Revoluţia din Octombrie, zilele de naştere ale lui Stalin şi Lenin, demararea primului Plan cincinal, întoarcerea armelor împotriva Germaniei, victoria absolută în alegerile electorale din 1946, 1 Mai muncitoresc, începutul anului şcolar şi altele. Evident, evenimentele erau interpretate într-o perspectivă subiectivă. [16]

Influenţa sovietică a început să fie vizibilă în literatura română încă de la mijlocul anilor '40. La începutul anilor '50, literatura era deja puternic influenţată de curentul realist-socialist. Personajul principal al acestor poezii realist-socialiste era, desigur, Stalin. La adresa lui erau folosite întotdeauna adjective la gradul superlativ relativ, numele lui fiind asemuit cu cele mai măreţe şi cele mai impresionante fapte. El era considerat de către propagand sa ,,Călăuzitorul Popoarelor", ,,Părintele Naţiunilor", ,,Corifeul ştiinţei", ,,Geniul strălucit al umanităţii", ,,Grădinarul fericirii umane", ,,Marele arhitect al comunismului" etc.

Un foarte bun exemplu este demn de prezentat este poezia lui Emil Dorian intitulată ,,Închinare lui Stalin" care îi atribuie acestuia o splendidă aură divină asemenea unui mare zeu care ar trebui să fie cinstit de către toţi oamenii: ,,POEŢII limbii mele,/Poeţii ţării româneşti,/În care numele-ţi de fier şi piatră,/E cântecul pe care-l întâlneşti/Pe orice drum şi-n orişicare vatră,/Se-nşiruie cu toţii azi în soare/Să cânte imnul tău de sărbătoare./Îmi împletesc poemul/Cu zvâcnetele tinereşti/Şi cânt, cum am cântat în clipa-ncare/Tanchiştii tăi sosiţi la Bucureşti,/Ne-au dăruit zi de lumină mare/În inimile noastre nou deschise/Spre zările de luptă şi de vise./ Pe tancul sovietic.Au năvălit copii ciorchin/Şi-au chiuit de-atâta bucurie/Silabisindu-ţi numele: Stalin/În timp ce, surâzând cu duioşie,/Tanchistul cu privirile senine,/Îi cuprindea la pieptu-i pentru tine./Azi toţi tovarăşii,/Poeţii ţării româneşti,/Cari vin poemele să şi le-nchine,/În faţa anilor tăi vultureşti,/Sunt fericiţi că-n luptă lângă tine,/Liberi îţi pot slăvi măreţul nume,/Cu toţi poeţii luptători din lume."[17]

Cea mai importantă sărbătoare din an o reprezenta ziua de naştere a liderului sovietic. Cu această ocazie, aveau loc cele mai frumoase şi cele mai impresionante manifestaţii la adresa ,,celui mai înţelept dintre oameni". Una dintre poeziile care se încadrează în acest tipar este cea a lui Marcel Breslaşu, intitulată sugestiv ,,De ziua tovarăşului Stalin", unde poetul scoate în evidenţă cele mai puternice şi cele mai intense sentimente de iubire pentru conducătorul care ajunsese la acea vârstă venerabilă: ,,Prieten al copiilor din lumea-ntreagă,/tu, călăuză, dascăl şi părinte,/îţi mulţumim pentru învăţătura dragă,/cioplită în granitul faptei,/turnată-n vorba ta fierbinte!/C-un singur glas copiii lumei, azi, se leagă/să-ţi meargă drumul luminos: tot înainte!/Noi, ucenicii uriaşului şantier/în care se desăvârşeşte noua lume/slăvim pe meşterul temeinic, pe-ndrăzneţul inginer/şi îi urăm, ani mulţi să ne-ndrume!/Cu slove care-n veci de veci nu pier,/alăturea de Lenin, strălucitoru-ţi nume/e dăltuit în fiecare inimă de pionier./Cu slove roşi de flacără şi lavă:/Slavă lui STALIN, dragoste şi slavă!"[18]

Lenin, întemeietorul statului sovietic nu putea nici el să fie ignorat de către poezia realist-socialistă. Chiar dacă el a trecut în nefiinţă, fără calităţile şi spiritul său revoluţionar, Uniunea Sovietică nu ar fi existat, poate, niciodată. Motiv pentru care, zeci de mii de oameni aşteaptă chiar zile întregi pentru a vedea cum se ,,odihneşte" conducătorul ,,Marii Revoluţii din Octombrie". În poezia ,,Lucrare scrisă: Lenin" de Nicolae Tăutu, dragostea faţă de Lenin e asemănată cu dragostea faţă de părinţi: ,,Pe tablă -tii, ce noapte de pâclă adâncă!/Stă scris: subiect: LENIN - cu alb de stâncă./O elevă scria:/<<Lenin a făcut întregul an să fie

[16] Eugen Negrici, *Literatura română... ed. cit.*, pag. 35-36
[17] *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă*, antologie de Eugen Negrici, Editura PRO, 2005 pag. 28
[18] *Ibidem,* pag. 22

primăvară>>/A omului-om, a răpus omul fiară/Şi a eliberat viaţa pe a şasea parte din glob,/În loc de lanţ, lumină dând fiecărui rob>>/Alta scria:/<<Lenin n-a murit, Lenin trăieşte mai departe!/Îl simt când deschid fiecare carte.>>/A treia scria:/<<În Finlanda, la Ulianov veneau în ascunzătoare/Un băiat şi o fată să-i aducă de mâncare/În fiecare...>>/Eleva simţi o lacrimă cât pata/De pe hârtie,/Ba mai mare,/O lacrimă curată de iubire,/Căci tare ar fi vrut să fie/Şi ea în vechea povestire!/Castanul ce se odihnea lângă scară/A sunat din frunze afară,/Ca un clopoţel, de-au sărit speriate/Elevele pe tezele neterminate./În banca a treia,/Elevei Stana I. Maria/Îi pare că s-a înroşit hârtia/Şi-a prins să fluture ca un steag,/Departe peste-al casei prag:/<<La cinci ani, tata de Lenin mi-a vorbit,/Când s-a întors de pe locomotivă ostenit./Mi-a spus că n-a fost rege, nici voievod,/Ci un tătuc al oropsitului norod,/Ce a prins puternic viaţa în mâini,/De-a răsturnat orânduirea celor hapsâni./Şi a plecat.../A plecat dar n-a mai rostit nimic,/Căci l-au cules rănit de pe zgură/Şi-apoi l-au ucis în beci la prefectură.../Şi de-atunci, când de Lenin aud sau scriu,/Îl simt iar pe tata alături şi viu./Mă iartă tovarăşă profesoară,/Eu parcă tocul nu în călimară/Îl moi, ci-n inima-mi ce veşnic o să bată/Pentru Ilici la fel ca pentr-un tată.>>/Când citi teza, tovarăşa profesoară,/Prin mugurii cei luminoşi de-afară,/O şi vedea, prin ani pe fată/În luptă grea, înverşunată/Un inginer cu bucle castanii,/Un inginer ce hotărât va şti/Că nu doar stâlpii cei de fier/Înalţă, trainic, un şantier/Ci forţa vie şi nestăvilită,/Puterea din Octombrie pornită,/Ce-a ridicat la noi aici,/Hidrocentrala lui Ilici!" [19]

Moscova este, bineînţeles, cel mai puternic şi cel mai înfloritor oraş din lume, în opinia talentaţilor poeţi care nu ignoră nici Kremlinul cu lumina lui strălucitoare menită a ghida celelalte popoare către nişte vremuri mult mai prospere şi mult mai bune. Palatul Kremlin este descris ca fiind cea mai luminoasă şi cea mai impunătoare clădire din lume. În acelaşi timp este şi ,,umila locuinţă" în care Stalin veghează de acolo pe toată lumea şi are grijă de,,buna funcţionare a lucrurilor". Această construcţie este un simbol al acestei lumi sovietice şi ca atare trebuie respectată şi adulată la fel de mult ca locatarul ei. În poezii, Kremlinul apare destul de frecvent, fiind, fără îndoială, un clişeu. Acesta poate fi întâlnit, de exemplu, în poezia ,,Cântec" scrisă de Mihai Beniuc: ,,Cântecele und' se lasă?/Tocmai la Stalin acasă/Şi cu aripe măiestre/Bat la dânsul în ferestre:/Staline, iubitul nost'/Drumul lung şi greu ne-a fost,/Dar de-ar mai fi fost pe-atât,/Tot nu ne-ar fi fost urât/Că lumina din Kremlin/Ne-a făcut cerul senin,/Şi învăţătura ta Luminatu-ne-a calea."[20] sau în poezia ,,Daruri pentru Stalin" de Dan Deşliu: ,,Slăvită fii cetate a tot ce e slăvit!/În tine, sub lumina nestinsului drapel,/e darul fără seamăn mulţimii dăruit,/e omul bun şi simplu cu nume de oţel." [21]

Nici măcar în romanele de la acea perioadă, situaţia nu era prea diferită. Oricine cunoaşte istoria secolului XX, va sesiza imediat minciunile tipărite şi retipărite din aceste materiale propagandistice pe care cititorii trebuiau să dea şi bani ca să le citească. Iată, de pildă, ce înseamnă pentru fierarul Florea Costea, personajul din romanul ,,Mitrea Cocor", celebra Revoluţie din Octombrie: ,,Acolo s-au sculat asupriţii, au răsturnat împărăţia, au măturat stăpânirea capitaliştilor şi au întemeiat stăpânirea clasei muncitoare." [22] Mai mult decât atât, odată cu venirea la putere a ,,clasei muncitoare", viaţa oamenilor s-a îmbunătăţit simţitor. În timpul şederii lui în Uniunea Sovietică, Mitrea Cocor a învăţat de la rusul Mitea Karaganov efectele pozitive ale gospodăriilor colective: ,,Mitea Karaganov de la Kostroma îl informa că în acel sat oamenii au de unsprezece ani gospodărie colectivă şi se îndeletniceau cu pomii roditori şi legumele. Apa ce trebuia la grădinile lor o pompau din coada lacului. Iar dincoace, la dig, apele repezite pe lăptoc purtau o turbină. Moara umbla fără hodină şi măcina spornic.

[19] *Ibidem*, pag. 13-15
[20] *Ibidem*, pag. 20
[21] *Ibidem*, pag. 28
[22] Mihail Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959, pag. 68

Dădea şi putere electrică pentru lumină şi pentru o fabrică mică de unelte de gospodărie sătească, meşteri tâmplari produceau în serie tocuri de ferestre, mese şi scaune de tei." [23]

Aşadar, în propaganda vremii, revoluţia care a avut loc în anul 1917 a pus capăt sclavagismului pe întreg teritoriul ţării, eliberându-i pe oameni din robie şi oferindu-le un viitor mult mai bun şi mult mai sigur, un trai care dorea să pătrundă şi pe teritoriile statelor satelit din care făcea parte şi România.

Din nefericire, realitatea era mult mai sumbră, majoritatea oamenilor confruntându-se cu probleme foarte grave cum ar fi sărăcia şi foametea. Trebuia să existe un ţap ispăşitor pentru suferinţa oamenilor, deoarece regimul nu putea să fie tras la răspundere întrucât el nu greşea niciodată, cel puţin în teorie. Drept urmare, regimul a inventat acest duşman imaginar care îi păcălea pe oameni şi îi minţea, făcându-le mereu munca mai grea şi mai obositoare decât ar fi fost în mod normal. Fie că se numeau culaci (URSS), fie că se numeau chiaburi (RPR), aceştia aveau un singur scop şi anume sabotarea proiectelor măreţe ale Partidului.

Romanul realist socialist nu îi menajează deloc, îi prezintă ca pe nişte oameni extrem de lacomi, extrem de duri şi extrem de răzbunători. Cititorul îşi poate da seama destul de repede că aceşti chiaburi au fost nişte adevăraţi exploatatori ai ţăranilor români. Neavând pic de milă, ei obişnuiau să îi oblige pe oamenii săraci la munci extrem de grele, plătindu-i cu sume de bani foarte mici. Dacă ţărănimea refuza să colaboreze, atunci chiaburii îi trimiteau pe jandarmi să îi bruscheze, să îi brutalizeze, să îi lovească şi chiar să îi omoare pe cei care opuneau o rezistenţă majoră. Romanul lui Zaharia Stancu, ,,Desculţ" prezintă un trecut total diferit faţă de cel care a existat în realitate, o lume în care ţăranii români sunt asupriţi de către ciocoi, puterea lor fiindu-le conferită de către jandarmerie şi armată. Cititorul are şansa de a cunoaşte această lume prin ochii lui Darie, personajul principal, a cărui familie este extrem de săracă şi de neajutorată. Mai sunt multe asemenea familii care sunt persecutate şi oprimate de către cei care şi-au însuşit cele mai bogate terenuri, lăsând cele mai mici şi mai neroditoare terenuri oamenlior simpli: ,,- Dacă pământul ar fi al nostru, îl aud pe tata, am trăi cu totul altfel. Am trăi mai bine. Dar pământul e al boierilor, al ciocoilor. Trăiesc boierii bine. Trăiesc ciocoii bine. Noi ne alegem cu oasele rupte de muncă. A dat ceva pământ rumânilor Cuza, demult. L-au scos din scaun boierii. A venit în capul ţării un neamţ mărunt. S-a dat cu cei ce l-au adus. A uitat de prostime." [24]

Chiar dacă oamenii sunt săraci, norocul nu le surâde niciodată, aceştia fiind obligaţi să mai vândă pe un preţ de nimic din puţinul lor pământ pentru a face rost de provizii pentru iarnă: ,,S-au îmbogăţit şi mai mult bogaţii satului. Săracii şi-au vândut bogaţilor pământurile pe bucate. Bogaţii, oamenii cei puţini, i-au despuiat, i-au jupuit pe cei mulţi, pe cei săraci. Cu legea în mână. După dreptatea lor." [25]

Din romanele realist-socialiste, cititorul trebuie să înţeleagă faptul că ciocoii nu vor dispărea niciodată. Dacă în timpul regimului precedent chiaburii deţineau puterea totală şi comiteau nenumărate abuzuri, transformându-le viaţa ţăranilor într-un adevărat coşmar, odată cu venirea la putere a comuniştilor şi confiscarea bogăţiilor acestora, ei îşi petrec majoritatea timpului lucrându-i pe la spate pe muncitorii veşnic laborioşi şi dornici de a termina construcţia în cel mai scurt timp cu putinţă. Ei sunt singurii responsabili pentru toate evenimentele nefaste care îi lovesc pe oameni, dorind ca societatea să nu evolueze, dorind ca lucrările măreţe să rămână doar la stadiul de proiect, fără a deveni vreodată realitate.

Un foarte bun exemplu care poate fi adus în discuţie este romanul lui Petru Dumitriu intitulat ,,Drum fără pulbere". Prin intermediul cărţii, el creează un univers fictiv în care toţi oamenii vin să lucreze cu drag la Canalul Dunăre-Marea Neagră, fiind bucuroşi că au găsit un loc de muncă unde sunt respectaţi şi remuneraţi pe măsură. Zilele în care erau exploataţi fără

[23] *Ibidem,* pag. 125
[24] Zaharia Stancu, *Desculţ,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1982, pag. 42
[25] *Ibidem,* pag. 87

milă de către chiaburi trecuseră. Partdul a avut grijă de acest lucru, cu toatea acestea încă mai sunt mulţi chiaburi aflaţi în libertate şi dornici de răzbunare pentru averea şi puterea confiscată.

Din nefericire, realitatea a fost cu totul alta, acel canal reprezentând un şantier în care au muncit până la epuizare numeroşi oameni care nu au putut fi de de acord cu schimbările noului regim, dar şi numeroşi oameni care erau suspectaţi a fi duşmani de clasă, fără a exista dovezi concrete. Acest şantier nu era altceva decât un lagăr de concentrare, menirea lui fiind aceea de a ucide cât mai mulţi deţinuţi politici, rol pe care l-a îndeplinit cu prisosinţă.

Chiar dacă astăzi, propaganda realist-socialistă nu mai este crezută de nimeni, ea a fost extrem de eficientă în perioada în care Stalin se afla la putere. Mulţi vedeau în el un adevărat eliberator care punea preţ pe viaţa fiecărui cetăţean în parte. Tocmai de aceea, ţara a trecut printr-un adevărat şoc atunci când Nichita Hruşciov, în cadrul celui de-al XX-lea Congres al PCUS, a dezvăluit adevăratul chip al nemilosului dictator. Cu toate acestea, Stalin nu a fost uitat pentru realizările făcute în timpul conducerii sale, dar mai ales pentru victoria Uniunii Sovietice din timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Conform unui sondaj realizat în anul 2007, în trei oraşe importante din Rusia şi anume Sankt-Petersburg, Kazan, respectiv Ulianovsk, o proporţie covârşitoare de 71% din aceşti oameni sunr de părere că Felix Dzerjinski, întemeietorul Ceka, a favorizat un mediu social paşnic şi liniştit, şi doar 7% îl vedeau ca pe un criminal crud şi nemilos. Fiind conştienţi de toate crimele şi abuzurile care fusese comise în perioada stalinistă, aceeaşi oameni, în proporţie de aproximativ 65%, erau de părere rolul lui Stalin asupra ţării sale fusese unul favorabil şi propice. [26]

Aşadar, chiar dacă Uniunea Sovietică a încetat din existenţă la sfârşitul anului 1991, efectele propagandei lăsate asupra a milioane de minţi nu pot fi şterse imediat, acestea fiind vizibile vreme de ani sau poate chiar zeci de ani. Astfel, la 65 de ani de la moartea liderului sovietic, Iosif Stalin, poporul rus are o părere foarte bună legată de el, fiind văzut ca unul dintre cei mai importanţi lideri din istoria ţării respective. Astfel, ignorând moartea a zeci de milioane de compatrioţi, ruşii îl apreciază pe Stalin pentru spiritul său strateg care a dus la victoria Uniunii Sovietice asupra Germaniei naziste, dar şi pentru că a făcut din Uniunea Sovietică una dintre cele mai importante şi influente ţări după sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografie primară:

Dumitriu Petru, *Drum fără pulbere,* Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1952;

Sadoveanu Mihail, *Mitrea Cocor,* Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1959;

Stancu Zaharia, *Desculţ,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1982;

Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitaţie şi propagandă, antologie de Eugen Negrici

Bibliografie secundară:

Ambrose Tom, *Despoţi şi dictatori: de la Nero la Saddam Hussein,* trad. din limba engleză de Gabriel Florin Drăghici, Editura Litera, Bucureşti, 2009, pag. 111

Figes Orlando, *Rusia revoluţionară (1891-1991),* trad. din limba engleză de Alina Popescu, Editura Corint, Bucureşti, 2016

Mihăilescu Florin, *De la proletcultism la postmodernism,* Editura Pontica, 2002

[26] Orlando Figes, *Rusia revoluţionară (1891-1991),* trad. din limba engleză de Alina Popescu, Editura Corint, Bucureşti, 2016, pag. 396-397

Negrici Eugen,,*Literatura română sub comunism* (1948-1964), Editura Cartea Românească, 2010
Oana Ilie, *Propaganda politică, Tipologii şi arii de manipulare (1945-1958),* Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2014

FRIENDSHIP, MULTICULTURALISM AND DIVERSITY

Veronica-Alina Constănceanu
Scientific Researcher III, PhD, Romanian Academy – Timişoara

Abstract: Friendship, adversity, envy, admiration, overlooking, all this and others words can describe the relations between writers, based on memories, memories or various volumes of correspondence, but also literature of all kinds. But it is rare that the names of two prose writers appear on the same cover when it comes to literature. In 2003, Daniel Vighi and Viorel Marineasa published „Fahrplanfür die Sixties", a book about the underground writers of Timisoara in the 1960s, but the best (important) book of prose signed by the two is the one of stereofiction that appeared in 2011.It is a serious game in which two writers re involved in a kind of competition, they fight each other, the result being a book in which the two voices remain distinct. The texts written by both writers are somehow placed in the page like in a mirror, starting from a common point, but each writer goes on another road. The new book, „Conteleboschetar,,, is also something else, in fact we can talk about a new book in which old fragments are recontextualized.

Keywords: friendship, diversity, multiculturalism, textualism, subversiv

Prietenie, adversitate, invidie, admirație, ignorare, toate acestea și multe altele pot denumi relațiile dintre scriitori. Dovadă stau nu doar memoriile, amintirile sau diversele volume de corespondență, dar și cărțile de proză. Rar se întâmplă ca numele a doi prozatori să apară pe aceeași copertă, atunci când e vorba de literatură. Oare ce părere are Dudu Pantelimon despre toate aceste povești? Întrebarea ne-o putem pune în timp ce citim una din cele mai noi cărți publicată de Daniel Vighi și Viorel Marineasa[1]. Dudu a fost primul personaj inventat de cei doi, amestecat prin tot felul de povești, obligat să-și trăiască imprevizibilul și fragilul său destin de hârtie, pentru a fi abandonat brusc undeva într-o pagină din *Orizont*. Nu e pentru prima dată când prietenia celor doi lasă urme în literatură[2]. În 2003 au publicat

[1]Daniel Vighi, Viorel Marineasa, *Plânsul bătrânului tenor dramatic sovietic. Memorator pentru tanchiști(stereoproze),* Diacritic, Timişoara, 2011

[2]Nu ne vom referi în acest articol la volumele despre deportarea în Bărăgan, precum *Rusalii '51: Fragmente din deportarea în Bărăgan* (1994) și *Deportarea în Bărăgan. Rusalii '51: Fragmente din deportarea în Bărăgan (1994) și Deportarea în Bărăgan: Destine, ocumente, reportaje* (1996), despre cărțile de non ficțiune scrise de cei doi, ele fiind un capitol aparte.

Fahrplanfür die Sixties[3] , o carte despre boema timișoreană din anii 60 și nu numai, o carte scrisă cu gândul la mișcarea hippie, la corespondentul ei (cât o fi fost) autohton, o galerie de portrete, de amintiri. Cartea (bilingvă) are un motto: „Ca mai întotdeauna, am rămas câțiva îndărătnici, decișI să ne biciuim trupurile, să ne halucinăm nopțile: boema ca o boală și ca o salvare." Se spune că unii autori s-au supărat citind paginile ce le-au fost dedicate. Cine nu-i cunoaște cu adevărat nici nu va afla din cartea asta cine sunt/au fost. Dar nu asta e miza ei. E o carte specială, în care mai mult se caută dramul de nebunie care reușea să existe în vremuri care nu permiteau așa ceva. E o carte scrisă mai mult pentru diverse lecturi publice din spațiul german, în care textele erau acompaniate de imagini proiectate pe un ecran imens în timpul unor adevărate spectacole. E o carte care vorbește despre lucruri frumoase, ascunse în vremuri urâte, atunci când lumea reală nu permitea nimănui să-i știrbească structura de monolit. Și atunci, pe ascuns, exista un *Ministru al Culturii Underground* în persoana lui Gheorghe Sabău, șeful cineclubului *Atelier 16* din Arad, dar a existat și un *manager al subteranei*, nimeni altul decât Ion Monoran, un poet despre care legendele spun multe [despre locul și rolul său în istoria poeziei optzeciste], dar care, fapt consemnat de istorici, în decembrie '89 a oprit tramvaiele în Piața Maria și i-a poftit pe călători la revoluție. „Îi plăcea să adaste prin cârciumi, pentru a culege sintaxa de pe buzele umezite ale beților și să râdă de cenzură, să prepare zacuscă, să prăjească ouă cu cartofi, tot trăncănind despre Republica lui Platon, certându-l pentru isprava cu poeții. (…) A rămas în memoria subteranei, cum dirija el cu un deget, alcoolizat, în casa prăbușită dickensian a poetului sârb Bata Konstantinovici, colegul său de subterană, o orchestră imaginară, ce cânta un Ceaikovski perforat cu formația Phoenix, o formație celebră a orașului vremii de atunci prin care treceam ușor cu toții din imperiul Beatles în acela Deep Purple." Sunt creionate portrete ale unor poeți cunoscuți pe plan local, deși unii ar merita să fie cunoscuți și prin alte părți: Petre Ilieșu, Adrian Derlea, George Lână, Gheorghe Pruncuț, Bata Kostantinovici, Dero (adică Dan Emilian Roșca, decedat între timp, ca o dovadă că până la urmă *boema ucide*). Nu lipsește *parizianul* Mircea Pora, dar nici Miki, o figură stranie cunoscută de aproape orice timișorean: un individ masiv, cu o chitară pe spate, îmbrăcat mereu aiurea, bântuind printre noi, aproape mereu încălțat în șlapi de baie, indiferent de vreme și anotimp. Nu puteau fi uitați scriitorii din *Aktionsgruppe Banat* și prietenii lor (Herta Müller, William Totok, Richard Wagner în primul rând); n-au fost uitate întâmplările de la Crivaia, „loc de întâlnire, precar și mirific totodată, al generației optzeci în munții Semenic. Adevărul – adevărat este că în acele camere n-ar fi adăstat nici o minută poeții

[3]Viorel Marineasa & Daniel Vighi, *Fahrplanfür die Sixtie*s, Editura Solitude, Stuttgart, 2003

oficiali, învățați să melancolizeze la întâlniri planificate de secțiile de propagandă." Ar mai fi de amintit caseta cu miorlăitul pisicilor, care o vreme a tulburat liniștea nopților de la Trei Ape. N-a fost uitat nici *monodersilismul*, un curent poetic de folosință restrânsă, creat și utilizat de Ion Monoran, Adrian Derlea și Mircea Bârsilă. Imaginea cea mai puternică din această cărticică e cea a subsolului unde, printre țevile de încălzire și toate celelalte, unii se ascundeau pentru a putea vorbi despre ceea ce-i interesa, despre muzica, arta, filmele și cărțile făcute parcă pentru sufletele lor. Și în *Plânsul bătrânului tenor dramatic sovietic. Memorator pentru tanchiști* descoperim siluetele unor scriitori, dar cartea e una de ficțiune, e un joc serios în care doi scriitori se completează, se provoacă, se înfruntă, rezultatul fiind o carte în care cele două voci rămân distincte. După cum observa Radu Pavel Gheo: „Marineasa și Vighi au scris împreună, dar independent, texte separate ce pornesc de la câte o temă, o idee sau o situație comune, exploatate ulterior prozastic în maniera specifică fiecăruia, astfel încât cele două voci narative se împletesc stereofonic, păstrându-și în același timp individualitatea stilistică și, uneori, narativă (atunci când premisele comune dezvoltă pe parcurs povești diferite: Inedita punere în pagină amintită mai sus așază prozele celor doi scriitori în paralel, împărțind paginile în două jumătăți distribuite democratic. Când pe banda superioară curge proza lui Viorel Marineasa, pe cea inferioară curge cea a lui Daniel Vighi, iar odată cu trecerea la o nouă secțiune, ordinea se inversează: textele lui Daniel Vighi curg în partea de sus, iar cele ale lui Viorel Marineasa în partea de jos, fără ca această secționare atipică a stereoprozelor să afecteze lectura. Aspectul experimentalist, asumat de cei doi autori în planul formal, se armonizează cu ideea fondatoare a conținutului propriu-zis, cea a generării unor texte independente dintr-un trunchi comun." [4]Carmen Mușat a observat că acest volum preia titlul uneia dintre povestirile incluse de Viorel Marineasa în *Dicasterial*, dar desigur aici totul se încarcă de sensuri noi. „Teritoriile pe care și le *împart* cei doi nu sunt fixe, locurile se schimbă, ca și ritmurile prozelor, viața și literatura se potențează reciproc, ca două oglinzi puse față în față, ale căror imagini se reflectă la nesfârșit. De la *mimesis* la *poiesis* și retur, verva aglutinantă postmodernistă pune în mișcare mecanismul textual, afirmând imperativ întoarcerea la faptul de viață și la document. Cu toate acestea, textele semnate de Vighi și Marineasa nu sunt străine de procedeele metaliteraturii, predispoziția autoreflexivă a celor doi scriitori neavând însă ca efect diminuarea „efectului de real" și a autenticității."[5] S-a discutat

[4]Radu Pavel Gheo, *Relieful timpului*, „Orizont", XXVI, 2014, nr.3(1578), p.20

[5]Carmen Mușat, *Un diptic stereofonic, Proza românească, de la Timișoara la București*, „Observator cultural", Nr 623, 11 mai 2012

mult despre arhitectura cărții, despre modul în care textele alternează, despre pretextele din care pornesc noile povești. „Volumul seamănă, în succesiunea muzicală, discretă, a pieselor sale, cu o galerie de pictură naivă: subiecte mărunte, ton măsurat, grai local, însă, sub aparența tonalităților înrudite se ascunde uimitoare bogăție a registrelor, precum sutele de tonuri de verde din tablourile lui Rousseau Vameșul."[6]

Fiecare parte e deschisă de un motto. Și dacă unii scriitori cunoscuți nu ar fi scris nimic despre o anumită marchiză și ora 5, în literatura noastră un optzecist s-a jucat cu acest pretext literar, cu această bucuclașă oră („El ieşi la ora 5. Acesta este, după cum se vede, un roman de suprafaţă."[7]) Celebra marchiză a lui Paul Valery intră în scenă, travestită e drept, ân conformitate cu timpurile moderne. Ştim că Paul Valery considera sintagma *Marchiza ieşi la ora cinci* ca fiind cel mai prost debut pentru un roman care se respectă. Sau cel puţinaşa ar vrea să ne convingă André Breton. În *Manifestul suprarealismului,* poetul francez scria: „Monsieur Valery proposaitdernièrement de réunir en anthologie un aussigrandnombrequepossible de débuts de romans, de l' insanitédesquelsilattendaitbeaucoup(…) Unetelleidéefaitencorehonneur a Paul Valery qui, naguère, a propos des romans, m'assuraitqu'en ce qui lui concerne, ilrefuseraittoujours à écrire : *La marquise sortit a cinqheures*"[8] Acum lucrurile se schimbă complet: „Mătușa ieși pe poartă la ora 18."(p. 269) De fapt, toate lucrurile sunt altfel în această carte. „Am zis să nu scriem doar așa, de dorul inspirației de moment și să provocăm scrisul prin ceva din afara lui: prin ecouri stereofonice." Se provoacă în permanență cei doi, fără a uita că textul trebuie să se întindă în fața cititorului care trebuie strâns în el ca într-o pânză de păianjen. Uneori pornesc de la același motiv, alteori de la teme date, „Mărturisesc că nu prea știu cum să răspund inspirat la provocarea megieșului Viorel Marineasa, care nu mă slăbește cu ale sale laitmotive obsesionale rusofile și rusofobe. Ce ai tu, bată-te să te bată de prozatore optzecist, cu maica Rusie, ți-e dragă cumva lumea lui Șukșin, aceea de prin filmul *Cheamă-mă în depărtarea luminoasă* în care cutare moș(…) cioplea și rindeluia pe malul râului uriaș și era iarnă rusească, știți, domniile voastre, cum se prezintă asemenea priveliște, aveți suficiente resurse

[6]Elena Craşovan, *Canon baroc pentru proză scurtă. Allegro ma non troppo*, „Orizont", XXIV, 2012, nr. 2(1553), p. 12

[7]Mircea Nedelciu, *Zodia Scafandrului*, Editura Compania, Bucureşti, 2000, p. 5

[8] „Domnul Valéry tocmai a propus sa adunăm într-o antologie, pe cât ne este posibil, un număr cât mai mare de debuturi în roman, de la a căror nebunie el aşteaptă mult.(...) O asemenea idee îi face cinste domnului Valery care, în ceea ce-l priveşte, m-a asigurat că va refuza întotdeauna să scrie: *Marchiza ieşi la ora cinci*." (tr.n)(André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Sagittaire, 1946, p. 18)

și amintiri (…).”(p. 30) Cei doi aduc un omagiu nu doar Banatului, ci și scriitorilor lui, de la Sorin Titel, la Mircea Pora, de la Ion Monoran la Adrian Derlea, dar e și un omagiu pentru oamenii obișnuiți, care au devenit eroi[9], in decembrie 1989, e un omagiu pentru cei care au scris istoria acestor locuri, dar și pentru oamenii obișnuiți a căror viață devine acum literatură. Cam toată teoria prozei optzeciste poate fi aplicată în analizarea acestei cărți, deși literatura nu e scrisă pentru a le da dreptate teoreticienilor. Cartea asta e scrisă pentru a ține în viață o lume aproape dispărută, un Banat multicultural, o Timișoară multietnică, o lume în schimbare. „Adevărul e că viața bate ficțiunea” (p. 154), ne spun în fapt ambii prozatori bănățeni, dar dacă citim cu atenție totul vedem că nu prea putem separa viața de literatură. Contele de Mercy e la fel de important precum un unchi uitat, în literatură nu există discriminări, nu există dezechilibre sau dispute interetnice. În lumea închisă în carte fiecare detaliu e important, fiecare detaliu susține întreaga carte. Fiecare autor își păstrează propria voce, asta e sigur. Nu contează pretextul care îi îndeamnă să scrie. „Mătușa ieși pe poartă la ora 6. Odată cu ea, căpătară slobod și chiscanturile (= bidoanele), cotărițele (= coșurile de nuiele), straițele (=traistele) conținând lapte, smântână, brânză dulce, ouă, salată, verdețuri , crumpiri (=cartofi) d-ăia noi, călărabe (=gulii) pui vii, pirchițe (românește-ți vorbesc: pirinici, adică bibilici) etc ”(p. 270), zice Viorel Marineasa. „Mătușa ieși pe poartă la ora 18. Eu mă uit acum la ea, la tușa-tanti, și încerc să descriu cum a deschis ușa de fier de la curte. Pe urmă o las acolo la poartă, trec pe lângă restaurantul Japonia, aș îi zice. Peste tot sunt reclamele cu Asirom și uite ceva brânduțe, ce frumos au răsărit (…) ”(p. 270) , zice Daniel Vighi.

Contele boschetar. Maiakovski la Lipova. Povestiri de pe Valea Mureșului e o carte nouă, alcătuită din texte vechi, o carte care include texte pretext pentru lecturi publice, pentru adevărate spectacole atent regizate. Ele nu-și schimbă semnificațiile, doar se întregesc altfel în acele lecturi la care suntem invitați. Fragmentele alese „care vor fi citite în excursii la meleagul ce le-a inspirat, ne introduc într-o lume, în istoriile ei, printre oamenii locului, în felul lor de simțire și gândire.” Așa e scris pe coperta a patra, pentru că literatura se amestecă cu viața și literatura ajunge să fie mai puternică în acest fel. Dar această carte poate fi (și sigur este) un fel de a continua jocul, de a continua o prietenie literară. Și multe texte publicate în ultima vreme de cei doi fac același lucru și (sigur) prevestesc alte cărți.

[9]„Treci cu bicicleta pe strada Martir Sorinel Leia și peste drum e un teren viran, împrejmuite de scânduri; nările ți se înfundă în parfum de lemn geluit, o clipă ești proustian pe bițiglu, învârți la pedale.” (p 24)

Bibliografie:

Daniel Vighi, Viorel Marineasa, *Plânsul bătrânului tenor dramatic sovietic. Memorator pentru tanchiști(stereoproze),* Diacritic, Timișoara, 2011

Viorel Marineasa & Daniel Vighi, *Fahrplanfür die Sixties*, Editura Solitude, Stuttgart,

2003

Viorel Marineasa, Daniel Vighi, *Contele boschetar. Maiakovski la Lipova. Povestiri de pe Valea Mureșului,* Editura Ariergarda, Timișoara, 2015

Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, Editura Compania, Bucureşti, 2000

André Breton, *Les Manifestes du surréalisme*, Sagittaire, 1946

Elena Crașovan, *Canon baroc pentru proză scurtă. Allegro ma non troppo*, „Orizont", XXIV, 2012, nr. 2(1553), p. 12

Radu Pavel Gheo, *Relieful timpului*, „Orizont", XXVI, 2014, nr.3(1578), p.20

Carmen Mușat, *Un diptic stereofonic, Proza românească, de la Timişoara la Bucureşti*, „Observator cultural", Nr 623, 11 mai 2012, https://www.observatorcultural.ro/articol/proza-romaneasca-de-la-timisoara-la-bucuresti-2/